

Th. W. ADORNO

ESCRITOS MUSICALES I-III

FIGURAS SONORAS / QUASI UNA FANTASIA / ESCRITOS MUSICALES III

OBRA COMPLETA, 16

AKAL / BÁSICA DE BOLSILLO

Akal / Básica de bolsillo / 78

Th. W. Adorno

Escritos musicales I-III

Figuras sonoras

Quasi una fantasia

Escritos musicales III

Edición de Rolf Tiedemann
con la colaboración de
Gretel Adorno, Susan Buck-Morss
y Klaus Schultz

Traducción: Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth



Diseño de portada

Sergio Ramírez

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 16. Musikalische Schriften I-III

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4123-8

Figuras sonoras
Escritos musicales I

Ideas sobre la sociología de la música

Definir la sociología de la música según los usos y costumbres científicos aceptados significaría delimitar su territorio, dividirlo en campos, dar cuenta de los problemas, teorías, resultados más significativos de la investigación y en lo posible sistematizarlos. Se la trataría entonces como una sociología puente entre todas las demás. Se desmembraría por sectores que en todo caso podrían acomodarse unos junto a otros bajo un mismo techo, referirse a una frame of reference[1]. Pero el concepto global de sociedad, que no sólo comprende bajo sí cada uno de los llamados territorios parciales, sino que en cada cual aparece en su totalidad, no es ni un mero campo de hechos más o menos vinculados, ni una suprema clase lógica a la que se llegaría por generalización progresiva, siendo en sí mismo un proceso, algo que se produce a sí y sus momentos parciales, algo que conecta con la totalidad en sentido hegeliano. Sólo le hacen de algún modo justicia aquellos conocimientos que, en la reflexión crítica de ese proceso, tocan tanto la totalidad como los momentos parciales. Por eso parece más fructífero presentar modelos de conocimiento en sociología de la música que proyectar una vista panorámica del territorio y de sus métodos. Ésta no haría sino agotarse harto fácilmente en el faroleo de un impulso científico que del hecho de no arrojar ninguna luz llega a hacer la virtud de una objetividad incorruptible. Renúnciese a la separación entre método y cosa; no elabore el método la cosa como algo firme, invariante, sino oriéntese siempre también por ella y legitímese por aquello en que ella lo puede iluminar. No sean los campos individuales de investigación tratados como netamente coordinados o subordinados, sino afrontados en su relación dinámica. Incluso la plausible distinción entre las esferas de producción, reproducción y consumo es, por su parte, un producto social que la sociología debería menos aceptar que derivar.

Una sociología de la música con tal intención tiene una relación doble con su objeto: desde dentro y desde fuera. Lo que a la música es en sí inherente en cuanto a sentido social no es idéntico a la posición y la función que asume en la sociedad. Una cosa y otra no

hace siquiera falta que armonicen, es más, hoy en día se contradicen esencialmente. La música grande, íntegra, antaño la consciencia recta, puede convertirse en ideología, en apariencia socialmente necesaria. En la industria musical incluso las composiciones más auténticas de Beethoven, ciertamente, según la expresión de Hegel, un despliegue de la verdad, se han rebajado a bienes culturales y han procurado a los consumidores, aparte de prestigio, emociones que ellas mismas no contienen; y, en cambio, su esencia propia no es indiferente. La situación actual de la música la definen contradicciones como la que se produce entre el contenido social de las obras y el contexto en que éstas producen su impacto. En cuanto zona del espíritu objetivo, se encuentra en la sociedad, funciona en ella, desempeña su papel no sólo en la vida de los hombres, sino, en cuanto mercancía, también en el proceso económico. Y, a la vez, es social en sí misma. La sociedad se ha sedimentado en su sentido y las categorías de éste, y la sociología de la música debe descifrarlo. Con ello se la remite a una auténtica comprensión de la música hasta en sus más mínimas células técnicas. Sólo llega más allá de la coordinación fatalmente exterior de productos espirituales y relaciones sociales cuando en la forma autónoma de los productos percibe, como su contenido estético, algo social. Lo que de conceptos sociológicos se impone a la música sin acreditarlos en contextos musicales de fundamentación resulta inconcluyente. El sentido social de los fenómenos musicales es inseparable de su verdad o falsedad, de su logro o malogro, de su contradictoriedad o coherencia. La teoría social de la música implica su crítica.

Por eso la sociología de la música trata de la música como ideología, pero no sólo como ideología. La música únicamente se convierte en tal en cuanto objetivamente falsa o en cuanto contradicción de su propia determinación con respecto a su función. Su naturaleza por principio aconceptual –ni proclama inmediatamente doctrinas ni puede juramentarse unívocamente a tesis alguna– se aproxima a la impresión de que no tiene nada que ver con la ideología. Basta contra ello señalar que la música, considerada por las instancias administrativas o los poderes políticos, según su uso lingüístico, como fuerza de cohesión social, en una sociedad reificada y alienada puede producir la ilusión de

inmediatez. Así ocurrió bajo el fascismo, así es hoy manipulada sin excepción en los países totalitarios, y también en los no totalitarios, como «Movimiento Musical del Pueblo y de la Juventud» [2], con su culto de los «vínculos» sociales, de la colectividad como tal, de la inclusión en la actividad laboriosa. El mundo racionalizado y que sin embargo nunca deja de ser irracional ha menester para su encubrimiento el cultivo del inconsciente. Tanto más vigilantemente debe la sociología de la música guardarse de la equiparación de la legitimación social de la música con su función, con el impacto y la popularidad en lo existente. No debe dejarse empujar por su propia definición al bando de la música como una fuerza social. Su orientación crítica se hace tanto más necesaria cuantas más actividades musicales del más diverso tipo favorecen tendencias y necesidades no aclaradas, en su mayor parte de dominación.

Pero la música no es ideología meramente en cuanto medio inmediato de dominación, sino también como manifestación de la falsa consciencia, como superficialización y armonización de los opuestos. Lo mismo que novelas del tipo de las de Gustav Freytag [3], así también se considera ideología mucha música de la era llamada altoliberal –incluida alguna muy famosa, como la de Chaikovski–, que por ejemplo aplica la forma sinfónica sin arrostrar en el discurso compositivo los conflictos planteados por la propia idea de ésta, y se limita a presentarla eficazmente, por así decir superficial, decorativamente, según un patrón semejante al de las figuras buenas y malas en las novelas convencionales. No es, por tanto, como la relación de la producción recíproca, antagónica, como en general se entiende la relación entre todo y parte. Precisamente en la renuncia a la configuración de ésta y en la nivelación de los contrarios hasta convertirlos en meras componentes de una forma reificada que sus contrastes «rellenan», estriba la eficacia de tales piezas, la posibilidad de oírlas cómodamente; una popularidad que se basa en la reducción a la determinación sensible de lo que sólo se justificaría como espiritual.

Aquí el verdadero problema musicológico es, omnímodamente, el de la mediación. A la vista de la esencia aconceptual de la música, que impide llevar tales intelecciones a aquella clase de evidencia que, por ejemplo, en la literatura tradicional el contenido

material parece permitir, afirmaciones como la del carácter inmanentemente ideológico de una música amenazan con reducirse a una mera analogía. Contra ello sólo ayuda la realización de un análisis técnico y fisiognómico que describa incluso los momentos formales, como los del sentido musical constituido en el contexto, o bien su ausencia, y partiendo de él concluya en lo social. Los constituyentes formales de la música, en último término la lógica de ésta, cabe articularlos socialmente. Es difícil formular abstractamente cómo hacer esto o aprender a hacerlo. Los intentos en ese sentido se sustraen al arbitrio, en todo caso, por su coherencia interna y capacidad para arrojar luz sobre los momentos individuales. Precisamente las tareas decisivas de una sociología de la música, las del desciframiento social de la música misma, se niegan a esa verificabilidad positivistamente palpable que se basa en datos sobre hábitos de consumo musical o en la descripción de organizaciones musicales, sin entrar en el asunto mismo, la música. Condición de una productiva sociología de la música es la comprensión del lenguaje de la música mucho más allá de la que posee quien meramente aplica a la música categorías sociológicas, más allá incluso de la que la oficial y petrificada educación musical en los conservatorios o la musicología académica procuran. El futuro de la sociología de la música dependerá esencialmente del refinamiento y reflexión de los métodos de análisis musical y de su relación con el contenido espiritual, el cual en arte no se realiza sino en virtud de categorías técnicas.

En la sociedad considerada en su conjunto, ya únicamente por su existencia la música ejerce una nada desdeñable función de distracción; aquello en lo que, por ejemplo, ocupa a sus consumidores la vida musical oficial, la cuestión de si el señor X ha tocado el Concierto en sol mayor de Beethoven mejor que el señor Y, o si la voz del joven tenor está harto gastada, tiene muy poco que ver con el contenido y el sentido de la música, y en cambio contribuye lo suyo al velo cultural, a la ocupación con un espíritu degradado a educación, que impide a muchos ver siquiera lo más esencial. La neutralización de la música como objeto de la industria cultural y de la cháchara cultural sería incluso un digno objeto de la sociología de la música en la medida en que ésta, por su parte, no se entrega a esa neutralización. Cualquier intento de combatir la

neutralización resucitando, como se dice, la música sin percibir hasta qué punto el destino de ésta depende del proceso social global es, lisa y llanamente, ideología. A ella la música en su conjunto se presta sin duda especialmente bien, porque su aconceptualidad permite a los oyentes sentirse en gran medida ante ella como sentientes; asociar, pensar cualquier cosa que se les ocurra. Funciona como un espejismo y una satisfacción vicaria, y ni siquiera se deja, lo mismo que la película de cine, captar en el acto. Esta función llega desde el adormecimiento, el estímulo de una situación que de antemano excluye los comportamientos racionales y críticos, hasta el culto de la pasión como tal, ese irracionalismo propio de las concepciones del mundo que desde el siglo xix tan íntimamente se ha vinculado con las tendencias represivas y violentas de la sociedad. La música, muchas veces en oposición a su propio contenido y a su propio sentido, contribuye a la «ideología del inconsciente». Consuela «calentando los corazones», impotente y engañada sobre el progresivo enfriamiento racional del mundo tanto como por otra parte –así en Wagner– incluso justifica la perenne irracionalidad de la situación global.

Max Weber, autor del proyecto más comprehensivo y ambicioso de una sociología de la música hasta la fecha –ahora se encuentra impreso como apéndice en la nueva edición de Economía y sociedad –, resaltó la categoría de la racionalización como la categoría decisiva desde el punto de vista de la sociología de la música y con ello se opuso al irracionalismo dominante en la consideración de la música, sin que, por lo demás, su ricamente documentada tesis hubiera cambiado mucho en la religión burguesa de la música. La de la música es, incuestionablemente, la historia de una racionalización progresiva. Tuvo fases como la reforma de Guido[4], la introducción de la notación mensural, la invención del bajo cifrado, la afinación temperada, finalmente la tendencia, desde Bach irresistible, hoy llevada al extremo, a la construcción musical integral. No obstante, la racionalización –inseparable del proceso histórico de aburguesamiento de la música– sólo constituye uno de sus aspectos sociales, lo mismo que la racionalidad misma, la Ilustración; sólo un momento en la historia de la sociedad de siempre, aún irracional, «naturalista». Dentro de la evolución global en que participó de la racionalidad progresiva, sin embargo, al

mismo tiempo, la música siempre fue también la voz de lo que en la senda de esa racionalidad se dejaba atrás o se le sacrificaba como víctima. Esto define no sólo la central contradicción social de la música misma, sino también la tensión de la que hasta ahora ha vivido la productividad musical. Por su puro material, la música es el arte en que los impulsos prerracionales, miméticos, se afirman rotundamente y al mismo tiempo aparecen en constelación con los rasgos de la progresiva dominación de la naturaleza y el material. A ello debe esa trascendencia con respecto a la ocupación en la mera autoconservación, que motivó a Schopenhauer a situarla en lo más alto de la jerarquía de las artes en cuanto objetivación inmediata de la voluntad. Si alguna lo hace, ella es de hecho la que, por tanto, llega más allá de la mera repetición de lo que sin más ocurre. Pero, al mismo tiempo, precisamente por eso es también útil para la reproducción constante de la estupidez. Es, en consecuencia, más que ideología, lo más próximo a su monstruosidad ideológica. En cuanto zona especial de cultivo de lo irracional en medio del mundo racional, se convierte en lo absolutamente negativo, tal como la actual cultura industrial lo planea, produce, administra racionalmente. La irracionalidad de su efecto, calculada al detalle para que los hombres no se salgan de la fila, parodia aquella protesta contra el predominio del concepto clasificatorio, de la cual la música únicamente es capaz allí donde, como han hecho los grandes compositores desde Monteverdi, se somete a la disciplina de la racionalidad. Sólo en virtud de tal racionalidad va más allá de ésta.

En fenómenos como la irracionalidad socialmente manipulada de la música se expresa una situación de mucho mayor calado social, como es la prelación de la producción. Las investigaciones en sociología de la música a las que gustaría eludir las dificultades del análisis de la producción ateniéndose a las esferas de la distribución y del consumo ya se mueven con ello dentro de ese mecanismo del mercado, sancionan esa primacía del carácter de mercancía en la música, que convendría que la sociología de la música aclarara. Las investigaciones empíricas que parten de las reacciones de los oyentes en cuanto el material científico último y firmemente dado son falsas porque no comprenden esas reacciones como aquello en que esencialmente al menos se han convertido, como funciones de

la producción. A este respecto, en el territorio global de la música consumida, un proceso de producción organizado y guiado según el modelo del procedimiento industrial ha sustituido mientras tanto lo que se entendía por el concepto de producción artística. Además, las dificultades de asegurarse de los efectos sociales de la música son apenas menores que las que entraña el descubrimiento de su contenido social inmanente. Pues lo que se puede averiguar son las opiniones de los encuestados sobre la música y sobre su propia relación con ella. Pero estas opiniones, preformadas por mecanismos sociales como la selección de lo ofrecido y la propaganda, no resultan normativas sobre el asunto mismo. Lo que los encuestados opinan sobre su relación con la música, sobre todo cómo lo verbalizan, no alcanza ni siquiera lo que subjetivamente –individualmente y en términos de psicología social– sucede. Si afirman, por ejemplo, que lo que de una música les ha encantado especialmente es la melodía o el ritmo, difícilmente unen a tales palabras una representación que haga justicia al asunto y sustituyen los conceptos por su contenido vago-convencional: el ritmo, por tanto, por la interacción entre el rígido tiempo contable y las desviaciones sincopadas, la melodía por la voz superior fácilmente reconocible en los periodos de ocho compases en que se desmembra. En la experiencia de la música la introspección es sumamente problemática para quien no se ha sometido a su disciplina específica ni está además excepcionalmente capacitado y entrenado para el autoanálisis. No llevan, sin embargo, más lejos ciertos sólidos métodos experimentales que mediante recuentos y mediciones esperan escapar a esa problemática. El que el pulso de un oyente musical se acelere y cuestiones de esta índole, resulta totalmente abstracto frente a la relación específica con la música oída. Si con aparatos como el Program Analyzer desarrollado por Frank Stanton [5] en el marco del Princeton Radio Research Project se intenta averiguar a qué pasajes de una música se responde positiva o negativamente, semejante procedimiento presupone justamente aquel tipo de audición al mismo tiempo atomista y cósica, la captación de la música como una suma de estímulos sensuales, que es, por su parte, lo que habría que investigar. A lo rudimentario de semejantes métodos de ensayo se le escapa la complejidad de la respuesta incluso a primitivísimas piezas

musicales; la exactitud del método se convierte en un fetiche que engaña sobre la irrelevancia de lo que con ella se puede elucidar. De ningún modo, no obstante, debe con ello negarse todo valor epistémico a las técnicas de laboratorio en sociología de la música; en no pocos respectos se ajustan a sus víctimas como un guante. Quizá sean útiles para la estimación cuantitativa de los comportamientos sociales con respecto a la música; pero incluso entonces sólo en la medida en que el análisis sociológico las confronte con el sentido de aquello a lo que se reacciona y estudie las condiciones sociales objetivas de tales efectos.

El concepto de producción no cabe, sin embargo, ni plantearlo absolutamente ni identificarlo sin más con la producción social de bienes. El hecho de que en la música en general una esfera particular de producción se haya desarrollado y se haya autonomizado frente a la reproducción y el consumo es él mismo consecuencia de un proceso social, el del aburguesamiento. Está conectado con categorías como la de la autonomía del sujeto por un lado, la de la autonomización de la mercancía y del valor de ésta por otro. Lo que ante todo ha separado a la producción musical de los demás procesos musicales ha sido la división social del trabajo. Esto posibilitó primero la gran música de los últimos 350 años: un hecho que precisamente es pasado por alto por ponderaciones sociales ingenuas a las que les gustaría revocar esa autonomización de la producción en aras del ídolo de la inmediatez musical. La producción en música no es «original» en un sentido comparable a la producción de los medios de vida para la autoconservación de la sociedad, sino algo surgido con posterioridad. Pero históricamente adquirió una primacía que la actual sociología de la música no puede negar. A este respecto, en la producción hay momentos como la autonomía de la necesidad de expresión, y sobre todo la lógica objetiva de la cosa seguida por el compositor, que se han de distinguir de las leyes de producción de mercancías para el mercado que durante toda la época burguesa rigen y en secreto alcanzan hasta a los más sublimes momentos estéticos. La tensión entre ambos momentos constituye algo muy esencial dentro de la esfera de producción musical. No sólo se han opuesto mutuamente, sino que también han estado mutuamente mediados en la medida en que, en todo caso, a lo largo de considerables periodos de tiempo la

sociedad ha honrado la autonomía de la obra precisamente en nombre de la pureza del arte y del derecho de la individualidad; la sociedad ha fomentado incluso la libertad de la música con respecto a fines sociales. Sólo hoy en día, cuando la administración tiende a asumir toda la cultura musical, parece abrogada esa libertad, así como la misma tendencia evolutiva de la música se vuelve contra su libertad. Ya no cabe tomar à la lettre el individualismo de la música altoburguesa. Ésta no se puede construir según el modelo de la propiedad privada, como si los grandes compositores la modelaran a voluntad en virtud de su especificidad psicológica. Como todo artista productivo, al compositor le «pertenece» incomparablemente mucho menos de su obra de lo que se figura la opinión vulgar, de siempre orientada por el concepto de genio. Cuanto más grande una pieza musical, tanto más se comporta el compositor como su órgano ejecutor, como alguien que obedece a lo que de él quiere la cosa. El aserto de Hans Sachs en Los maestros cantores, según el cual el compositor se impone a sí mismo la regla y luego la sigue, atestigua la incipiente autoconsciencia de eso y al mismo tiempo el «nominalismo» social de la modernidad, la cual ya no se enfrenta con ningún orden artístico sustancialmente confirmado. Pero incluso la regla autoimpuesta lo es meramente en apariencia. Refleja en verdad el estado objetivo del material y de las formas. Uno y otras están en sí socialmente mediados. El camino a su interior es el único a su conocimiento social. La subjetividad del compositor no se añade a las condiciones y desiderata objetivos. Se pone a prueba superando precisamente el propio impulso, que por supuesto no se puede eliminar con el pensamiento, en esa objetividad. No está él, por tanto, encadenado a objetivas premisas sociales de la producción, sino que incluso su auténtico logro, el de una especie de síntesis lógica de su propia esencia, en él lo más subjetivo de todo, acaba por ser él mismo social. El sujeto compositivo no es individual, sino colectivo. Toda música, aun si fuese la más individualista, posee un inalienable contenido colectivo: todo sonido no dice ya otra cosa que Nosotros.

Este contenido colectivo, sin embargo, rara vez es el de una determinada clase o grupo. Los intentos de fijar la música a su pertinencia social tienen algo de dogmático. Ni el origen ni la biografía de un compositor, ni siquiera tampoco el efecto de la

música sobre un estrato particular, aportan nada concluyente desde el punto de vista sociológico. La gesticulación social de la música de Chopin es –de un modo cuya fisiognomía concreta aún habría que delinear– aristocrática; pero su popularidad dimana precisamente de este gesto aristocrático. En cierta medida transforma al burgués, que querría percibirse a sí mismo en su eufónica melancolía, en un noble. En su conjunto, la música hoy en día viva es burguesa; la preburguesa sólo se ejecuta con intención histórica, y las pretensiones por parte del bloque del Este de que la que allí se produce emana del socialismo se refutan en lo que resuena mismo, lo cual no hace sino recalentar clichés de tardorromanticismo pequeñoburgués y evita cuidadosamente todo aquello en que la música se desvía de las necesidades conformistas de consumo. Pero sin duda la música refleja en sí las tendencias y contradicciones de la sociedad burguesa en cuanto una totalidad. La idea de la unidad dinámica, del todo en la gran música tradicional, no era otra que la de la misma sociedad. Le es anejo el reflejo de la actividad social –en último término, del proceso de producción– fundido con la utopía de una solidaria «unión de hombres libres». Sin embargo, la contradicción hasta hoy inseparable de toda gran música entre lo universal y lo particular –y la posición de la música se mide precisamente por si expresa formalmente esta contradicción y en último término la devuelve al primer plano, en lugar de ocultarla tras una armonía de fachada– no es otra cosa que el hecho de que el interés particular y la humanidad apuntan en direcciones realmente divergentes. La música trasciende a la sociedad al contribuir por su propia configuración a dar voz a esto y al mismo tiempo reconciliar lo irreconciliable en una imagen anticipatoria. Pero cuanto más profundamente se pierde en ello, tanto más se aliena desde mediados del siglo xix , desde el Tristán , del entendimiento con la sociedad establecida. Si de por sí hace de sí algo deseado, socialmente útil, de lo que los hombres obtienen algo, según su propio contenido de verdad traiciona a los hombres. Su relación con el valor de uso es, como la de cualquier arte hoy en día, totalmente dialéctica.

Si las atribuciones de la producción musical a intereses y tendencias sociales particulares son cuestionables, sin embargo, en la música tradicional pueden percibirse caracteres específicamente

sociales. En Mendelssohn se oirá el tono por lo demás algo forzado de una burguesía media a salvo tanto como en Richard Strauss, algo propio de la gran burguesía progresista, su élan vital intuicionista, contrario a la pedantería del sistema de una pulida lógica musical, emparejado con una cierta brutalidad, un poso de lo ordinario, de un modo similar al talante expansionista de la gran burguesía industrial alemana. La liberación de lo estrecho y mohoso se alía con la implacabilidad imperialista. No obstante, semejantes constataciones fisiognómicas son tan irrefutables –y su valor epistémico probablemente sería de todas todas superior al de los más seguros datos estadísticos referidos a la música– como difícil es hacerlas conmensurables según las reglas de juego científicas establecidas. Precisamente aquí es donde la sociología de la música debe combinar la capacidad para la coejecución musical inmanente con la soberanía para distanciarse del fenómeno y hacerlo socialmente transparente. Un enfoque fisiognómico de la expresión social de los lenguajes artísticos formales constituye un momento necesario del conocimiento en sociología de la música. Como canon podría servirle el hecho de que en música todas las formas musicales, todos los elementos lingüísticos y materiales han sido ellos mismos contenidos alguna vez; el hecho de que atestiguan algo social y la insistente mirada del estudioso debe despertarlos como sociales. Ésta no puede en esto limitarse al origen social de esos elementos, a la conexión con el canto y la danza, por ejemplo, sino que ante todo atañe a las tendencias que han transformado estos elementos, originariamente de contenido y con una función social, en compositivamente formales, y los han desarrollado.

Estas tendencias son complejas. Por una parte, se refieren a la evolución inmanente, por así decir autónoma, de la música, análogamente a como la historia de la filosofía presenta un conjunto en sí relativamente cerrado de problemas. Este aspecto de la sociología de la música está muy cerca de la «historia del espíritu», sólo que no se ocupa tanto de la «comprensión» de las intenciones objetivas del compositor como de la objetividad técnica y sus postulados. La evolución musical autónoma refleja el todo sin ventanas, simplemente en virtud de su propia consecuencia, como la mónada de Leibniz. El modo integral de composición que se desarrolla a partir de las exigencias de una coherencia puramente

compositiva expresa, por tanto, las tendencias a la integración de la sociedad burguesa en su propio transcurso, pues sus categorías latentemente dominantes son idénticas a las del espíritu burgués, sin que a este respecto puedan siempre postularse influencias sociales desde fuera. Por otra parte, sin embargo –y esto pone a la sociología de la música en oposición a la mera historia del espíritu–, ese conjunto de motivaciones inmanentes a la música, cuyas implicaciones sociales cabe extrapolar vez por vez, pese a todo se mueve de un modo no por entero cerrado. La música se desarrolla según su propia ley, secretamente social, y a su vez no sólo se mueve y desvía según ésta, sino ella misma en virtud de campos sociales de fuerza. En tal medida, no constituye una unidad de sentido comprensible sin fisuras, un continuum . El estilo galante que a comienzos del siglo xviii desplazó a Bach y el nivel de dominio del material musical por él alcanzado no cabe explicarlo desde la lógica musical, sino desde el consumo, desde las necesidades de una clientela burguesa. Las innovaciones de Hector Berlioz tampoco son consecuencia de los problemas compositivos planteados por Beethoven, sino que están mucho más determinadas por el nacimiento de procedimientos industriales externos a la música, de una concepción de la técnica radicalmente distinta del arte compositivo clásico. En él y en los compositores inmediatamente seguidores de él, Liszt y más tarde Richard Strauss, parecen olvidadas las conquistas del Clasicismo vienés, lo mismo que éste había olvidado las bachianas. Tales rupturas son objeto de la sociología de la música en una medida tan alta como las tendencias en sí unificadoras, y la relación entre ambos momentos no sería el último entre sus objetos. En general, es precisamente en virtud de tales rupturas, es decir, a través de la discontinuidad, no inmediatamente, como ha podido imponerse la gran tendencia social de la música globalmente considerada. Queda con esto descartada una concepción rectilínea del progreso musical. Ésta puede en todo caso referirse meramente al nivel del dominio racional del material, no a la calidad musical de las obras en sí, la cual ciertamente ha crecido en paralelo con ese nivel, pero de ningún modo es siempre una con él. Sin embargo, incluso el dominio del material aumenta en un movimiento espiral sólo comprendido por un conocimiento que también se acuerda de lo

que se pierde o queda en el camino. Para semejante concepción, las antinomias, contradicciones necesarias, son los fermentos de un conocimiento social. Las discordancias en los procedimientos técnicos de un compositor de máximo nivel formal como Richard Wagner proclaman la imposibilidad socialmente diseñada de lo que pretendía, una obra de arte que reuniría a la sociedad burguesa en torno a un culto, y por tanto la falsedad del contenido objetivo de sus mismas obras: en éstas puede captarse la esencia ideológica de aquél. La reducción de la música grande, lograda, a la sociedad es tan cuestionable como la de cualquier cosa verdadera; pero todo malogro que no derive meramente de la contingencia del talento, sino que se considere inevitable, indica algo social. La sociología de la música tampoco puede quedarse en el concepto de talento como en el de un dato natural. Las épocas y las estructuras sociales tienden a producir aquellas dotes, aunque sean críticas, que se les adecuan. Los actuales intentos de integración musical llevados al extremo y acompañados por la sombra de la reificación derivan no sólo del nivel del material y de los procedimientos desarrollados por la escuela vienesa de Schönberg, sino que al mismo tiempo armonizan con el mundo administrado que, sin consciencia de ello, por así decir copian y, por supuesto, al definirlo, también superan. Hoy en día, el criterio de la verdad social de la música es la medida en que según su contenido, el cual forma parte de su constitución inmanente, aparece en oposición a la sociedad en la que surge y en la que se difunde: la medida en que ella misma, siquiera en un sentido mediado, es «crítica». A veces, por ejemplo en la época que encanta describir como la de la burguesía emergente, esto fue posible sin que la comunicación social resultara interrumpida. La Novena sinfonía pudo proclamar la unidad de lo que la moda ha dividido estrictamente [6] y encontrar sin embargo su público. Desde entonces se da, sin duda, una relación inmediata entre el aislamiento social de la música y la seriedad de su contenido social objetivo, sin que, por supuesto, el aislamiento como tal en que puede encontrarse con el puro sinsentido garantice ese contenido social.

La interpretación sociológica de la música es tanto más adecuadamente posible cuanto más altura alcanza la música. Si es más simple, regresiva, fútil, la interpretación se hace cuestionable.

Qué da ventaja en el favor del público a un éxito de ventas con respecto a otro cuesta más de entender que, por ejemplo, distinguir entre sí los valores sociales en la recepción de diferentes obras de Beethoven. Mientras que los procedimientos administrativos de investigación especialmente desarrollados en conexión con el Radio Research , tal como se aplican a la música ligera en los Estados Unidos, desde el punto de vista del análisis del mercado dan en el clavo al considerarla algo administrado como un monopolio, en cuanto a su existencia e impacto sociales hasta hoy en día lo más banal es lo más enigmático. Resulta a este respecto pertinente la pregunta lanzada por el teórico vienés Erwin Ratz[7]: ¿cómo propiamente hablando puede una música ser vulgar?; es más, ¿qué es en general la banalidad desde el punto de vista estético y social? Por supuesto, la respuesta implica también la de la pregunta contraria: ¿cómo puede la música elevarse por encima de ese ámbito del mero ente, al cual sin embargo ella misma debe a la vez la posibilidad de su propia existencia? La división en lo serio y lo ligero, en categorías que se contraponen rígida e irreconciliablemente, hoy en día institucionalizada y definida por categorías administrativas como la de música de entretenimiento, precisa de interpretación social en sus diferentes niveles. Corresponde a aquella brecha establecida desde la Antigüedad entre arte superior e inferior, la cual demuestra nada menos que el fracaso social de toda cultura hasta hoy. La industria cultural acaba por aprestarse a hacerse cargo de la música en su conjunto. Incluso la que es diferente perdura económica y por tanto socialmente sólo bajo el amparo de la industria cultural a la que se opone: una de las contradicciones más flagrantes en la situación social de la música. El control centralista sitúa con toda probabilidad a la música inferior –por ejemplo, gracias a las refinadas prácticas jazzísticas– al nivel de la técnica, análogamente a lo que en el cine actual sucede con sus elementos crudamente bárbaros. Pero al mismo tiempo la administración dominante nivela la música con esa producción de mercancías que se oculta tras la voluntad de los consumidores, la cual, por supuesto, en cuanto manipulada y reproducida, converge con la tendencia de la administración. En cuanto una más entre las actividades de tiempo libre, la música se asemeja a aquello cuya desviación constituye su propio sentido: ésta es su prognosis

sociológica. La contradicción consigo misma en que incurre desmiente la integración de producción, reproducción y consumo que se abre paso. La de la actual cultura musical, en cuanto la unidad de la industria cultural, es la autoalienación perfecta. Tan poco tolera ya nada que no lleve su sello, que los consumidores han dejado incluso de ser conscientes de ella. Lo que se ha logrado es una falsa reconciliación. Lo que sería próximo, la «consciencia de las penurias», se convierte en lo insoportablemente extraño. Pero lo más extraño, con que la maquinaria martillea a los hombres y que ya no contiene nada de ellos mismos, se les aparece en cuerpo y alma como algo insoslayablemente próximo.

[1] En inglés, «marco de referencia». [N. de los T.] < <

[2] Surgidos a principios del siglo xix , los grupos del Movimiento de la Juventud en Alemania simplemente se definían en principio por una actitud antiburguesa que implicaba la vuelta a la naturaleza y la vida en comunidad: la Música de la Juventud, expresión musical de este ideal, ponía el acento en la práctica colectiva –corales con acompañamiento de guitarra– del canto popular. Estos grupos fueron progresivamente politizándose y el nacionalsocialismo acabó prohibiendo el Movimiento de la Juventud tras haber asimilado a muchos de sus miembros. Su órgano de expresión era la revista Anfang [Albor]. Cuando en 1952 resurgieron, Adorno sostuvo con sus representantes una dura polémica, que alcanzó su punto de máximo ardor en Disonancias y a la que se alude en «Música y nueva música». [N. de los T.] < <

[3] Gustav Freytag (1816-1895): novelista, dramaturgo y filólogo alemán. En 1847 fundó en Berlín el semanario Die Grenzboten , que se convirtió en órgano del liberalismo austroalemán. En su estilo se combinan el vigor expresivo, un realismo no exagerado y, ocasionalmente, el humor. A partir de los años setenta del siglo xix , escribió varias obras de talante patriótico. [N. de los T.] < <

[4] Guido d’Arezzo (ca . 991-d. 1033): teórico italiano de la música. Desarrolló un sistema de notación precisa de las alturas basado en líneas y espacios, similar al pentagrama moderno. [N. de los

T.] < <

[5] Frank Stanton (1908): ejecutivo estadounidense de radio y televisión. Dentro del Princeton Radio Research Project , que bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller y la dirección de Paul Lazarsfeld trataba de estudiar los efectos de los medios de comunicación de masas sobre la sociedad, Stanton inventó el Program Analyzer , un aparato electrónico que determinaba la probable fuerza de atracción de un programa radiofónico sobre los oyentes. El cuartel general de este proyecto se encontraba en la Universidad de Princeton, donde Adorno dirigió la sección de música entre 1938 y 1941. [N. de los T.] < <

[6] «lo que la moda ha dividido estrictamente»: cita de la Oda a la alegría de Schiller en el movimiento final de la Novena sinfonía de Beethoven (v. 9). [N. de los T.] < <

[7] Erwin Ratz (1898-1973): musicólogo austríaco. Profesor de formas musicales en la Academia de Música y Artes Plásticas de Viena, entre sus trabajos teóricos destaca la Introducción a la teoría de las formas musicales . Fue editor de las obras de Mahler. [N. de los T.] < <

Ópera burguesa

Centrar en torno a la ópera el pensamiento sobre el teatro hoy en día no se justifica, desde luego, por su actualidad inmediata. No meramente es universalmente conocida y permanente la crisis de la forma en Alemania desde hace treinta años, es decir, desde la gran crisis económica. No meramente se han vuelto cuestionables la posición y la función de la ópera en la sociedad actual. Sino que, además, la ópera, aparte de su recepción, ha asumido un aspecto de periférica e indiferente que sólo combaten con cierta violencia ensayos innovadores que, no parece que por casualidad, la mayoría de las veces, sobre todo en el medio musical mismo, se quedan a medio camino. Mucho antes conviene hablar de la ópera porque en más de un respecto constituye un prototipo de lo teatral, y, por cierto, que precisamente de aquello que hoy en día se tambalea. En ella aparecen en desintegración momentos que pertenecen al estrato fundamental de la escena. Donde éstos se experimentan de una manera más drástica es quizá en relación con el vestuario. El vestuario le es esencial: una ópera sin vestuario sería, a diferencia de lo que sucede con una obra de teatro, paradójica. Si ya los mismos gestos de los cantantes, que a menudo parecen sacarlos del ropero, son una pieza del vestuario, lo es por entero su voz, que el hombre natural en cierto modo imposta en cuanto entra en un escenario de ópera. La expresión americana « cloak and dagger »[1], la idea de una escena en la que dos amantes se cantan mientras a derecha e izquierda acechan los asesinos tras las columnas, expresa excéntricamente algo del asunto mismo, esa aura de impostura, de mímica, que atrae al niño al teatro no porque quiera ver una obra de arte, sino porque quiere encontrar confirmado el placer del disimulo. Cuanto más cerca de su propia parodia, tanto más se aproxima al mismo tiempo la ópera a su elemento más propio.

Quizá eso explica que no pocas de las óperas más auténticas, como El cazador furtivo pero también La flauta mágica y El trovador , tengan carta de naturaleza en la imaginación infantil y avergüencen al adulto, el cual se considera demasiado sensato para

ellas meramente porque ya no comprende su lenguaje plástico. Pero todo gran teatro porta huellas de este elemento operístico y allí donde como el último recuerdo del carro verde [2] se sacrifica a la espiritualización, en el acto mismo de la representación teatral se produce una desproporción, sin que sin embargo quepa suspender por la llamada a la ingenuidad el mandamiento de la espiritualización. Una llamada de esa clase era ya el discurso del Director en el Prólogo en el teatro , y por eso Goethe lo somete a la ironía [3] . El Fausto hace equilibrios sobre la angosta cresta que separa lo ingenuo y lo espiritual, y articula la consciencia de ello. En las obras más potentes e intelectuales que se han legado al teatro, como el Hamlet , se puede percibir eso operístico, un rasgo de Simón Bocanegra, por así decir, y, si se eliminase, el contenido de verdad de la tragedia de la individuación y la alienación resultaría sin duda desvigorizado.

A la ópera la domina el elemento de la apariencia, que la estética de Benjamin contrapone al del juego. La expresión «ópera cómica» [4] aplicada a un género específico prueba la primacía de la apariencia al resaltar como característico lo que normalmente queda relegado. A la crisis de la ópera se llega porque no se puede desprender de la forma de su apariencia sin renunciar a sí misma, y, sin embargo, ése ha de ser su deseo. La ópera lleva la objetivización a los límites estéticos. Si, aguzado su ingenio por innúmeros chistes oídos entre bambalinas, a alguien se le ocurre montar un Lohengrin en el que el cisne es sustituido por un haz luminoso, con ello está atacando de tal manera la premisa sobre la que se apoya el conjunto, que hace superfluo a éste. Si ya no puede tolerar al animal de la fábula, uno se está rebelando contra el horizonte de fantasía de la acción, y el cisne abstracto no hace propiamente sino resaltar esto. Con razón siente que le han estafado lo mejor el niño que asiste a El cazador furtivo y se encuentra con una Cañada del Lobo reducida a símbolo natural. La ópera objetivizada está inevitablemente amenazada por las artes decorativas, por la estilización en sustitución del estilo desmigajado; la modernidad, que realmente no interviene en la cosa, se convierte en mera confección, en modernismo; pero, pese a todo, el director de escena operístico se ve una y otra vez forzado a intervenciones desesperadas.

Pero los límites de la objetivización se muestran de manera aún más drástica en la producción que en la mise en scène . Cuando en nombre del verismo se empezó con la objetivización de la ópera hace más de sesenta años, el principio « cloak and dagger » se mantuvo con toda inocencia. En Cavalleria y Pagliacci se encuentra algo de ello. Y tampoco la nueva música, en la que la ópera se refleja a sí misma, superó esa barrera. No fue meramente Schönberg quien como compositor de óperas, tanto según la estética como según la relación con el texto, se mantuvo en el ámbito de la ópera expresiva y por tanto de la musica ficta , de la apariencia, sino que también Alban Berg, a pesar de ser sin duda el único compositor primordialmente operístico del nuevo siglo hasta hoy, artísticamente y con el más sutil acabado conservó lo ilusionario como una esencia operística distanciada con respecto a la esencia empírica. En el Wozzeck el aislamiento monológico del héroe medio loco proporciona un medio para el desplazamiento visionario en el que el espectáculo de la puesta del sol y la imaginaria conjura de los francmasones interactúan; Lulú se estiliza mirando al circo, donde según Wedekind[5] vivía algo de la ópera, a saber, la consciencia de la mudez de la palabra hablada, y la soprano coloratura Lulú tiene que realizar un ballet vocal que impide toda identificación de los acontecimientos con lo cotidiano, lo cual, por supuesto, hace mucho más difícil la ejecución. Por lo demás, Stravinski, que con razón evitó la ópera y al final se propuso dominarla mediante la mera copia estilística, en sus obras escénicas más productivas, el Renard y La historia del soldado , igualmente recurrió, bajo la influencia de los pintores cubistas, al circo como un arte, en expresión de Wedekind, «corporal», es decir, sustraído al hechizo de la expresión y sin embargo totalmente distanciado de la realidad empírica. Precisamente cuando se afana por la identificación con esa realidad, con la representación sólida, por ejemplo, de problemas llamados sociales –como en El maquinista Hopkins, de Max Brand[6] –, la ópera cae en la simbolización desvalida y cursi.

Cuando más drásticamente se le reveló a la ópera la barrera de la objetivización fue cuando un enemigo mortal del Romanticismo como Brecht, que en su día juzgó una versión concertante del Cardillac de Hindemith con las palabras «Eso es Tannhäuser », se

interesó por la ópera. Junto con Kurt Weill, planteó entonces desde el punto de vista de la técnica dramatúrgica la cuestión de si la música para la escena había de ser «fría» o «calentar» los acontecimientos, y los dos se decidieron por lo segundo, poniendo en obras como la Ópera de tres centavos la expresión, por más a jirones y paródica que fuera, en su lugar: probablemente la condición esencial de su enorme éxito de público, uno de los últimos conseguidos hasta hoy por una obra de teatro musical vanguardista al menos según la dramaturgia.

Pero se desvirtuaría la esencia de la ópera tanto como la de lo romántico si se quisiese definir por este elemento una forma eminentemente romántica. Su historia, sin embargo, ha participado de todas aquellas diferenciaciones de estilo que se subsumen bajo conceptos como «clásico» y «romántico». Incluso el drama musical wagneriano, que la historia de la música sitúa en el tardorromanticismo, está lleno de rasgos antirrománticos, entre los cuales quizá el tecnológico ostenta la primacía. Sería adecuado interpretar la ópera como la forma específicamente burguesa que, en medio del mundo desencantado, trata paradójicamente de conservar con sus medios el elemento mágico del arte. La tesis de la índole burguesa de la ópera suena provocativa por más de un motivo. Pues, desde que Próspero esgrimió su varita mágica, desde que Don Quijote tomó por gigantes los molinos de viento, la tendencia global de la época burguesa fue la inversa, la desilusionante. Pero tal tendencia, si así se puede decir, positivista del arte burgués nunca ha dominado pura e incontrovertidamente. Al igual que la misma magia estética contiene en sí algo de la Ilustración en la medida en que renuncia a la aspiración a la verdad inmediata y sanciona la apariencia como esfera especial, así el arte burgués, para en general ser posible como arte, de por sí ha producido a su vez una magia transformada, y la ópera era tanto más indicada para ello cuanto la música misma resalta la mera existencia de aquello a lo que se aplica. De la ostentación, el arquetipo de toda apariencia operística, han surgido también otros géneros en el contexto del aburguesamiento del arte, según teorías recientes incluso el tipo de la catedral; en el trabajo «Egoísmo y movimiento de la libertad», Horkheimer ha expuesto el significativo papel que para todo el arte burgués desempeña el lujo, en el cual

puede quizá verse una secularización o un sustituto de la pompa ritual característica de los cultos. Al menos desde los primeros niveles de su desarrollo hasta Richard Strauss, a la ópera le ha sido esencial la ostentación secular, por así decir la representación material de los irracionales poder y grandeza de la clase que al mismo tiempo ha proscrito la irracionalidad; en ópera el elemento indumentario es difícilmente separable del ostentativo.

Desde el punto de vista histórico, hay también motivos para atribuir la ópera a la burguesía antes que a la cultura feudal o cortesana con que la convención la vincula. Sólo ya la plenitud sonora y las masas corales apuntan a un círculo incomparablemente mucho más amplio que el aristocrático, el cual afirmó el privilegio del proscenio pero dejó la platea, el auténtico auditorio de la ópera, a la burguesía. Podría sin duda preguntarse si en sentido estricto ha habido alguna vez un arte feudal o aristocrático en absoluto; si, en cuanto menospreciadores de todo trabajo manual, los feudales no dejaron siempre que lo produjeran los burgueses y si en arte no ha prevalecido en todas las épocas la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, la cual a quien trabaja en el objeto también le concede su control, de modo que los artistas burgueses al servicio del estamento más elevado estaban pensando más en sus iguales que en los comanditarios. La reproducción de relaciones feudales tal como la realizan las obras de arte desde los tiempos homéricos ya presupone que estas relaciones no se aceptan más inmediatamente, sino que en cierto modo se han vuelto problemáticas para sí mismas; y ni propiamente hablando los feudales suelen pensar en términos de «restauración», sino siempre, desde Platón a De Maistre, en asuntos autónomos para la especulación racional que intenten la explicación de situaciones ya pasadas, ni pueden por supuesto los feudales, que en cuanto reyes y héroes constituyen la temática del arte antiguo, configurar esos temas distanciándose al mismo tiempo ellos mismos: Volker de Alzey [7] es amigo de Hagen, pero no es Hagen.

En todo caso, los orígenes de la ópera tienen un momento de planteamiento y construcción racionales, es más, de lo abrupto, que no sería sino sumamente difícil casar con las representaciones del tradicionalismo feudal. Análogamente a formas tecnológicas posteriores como el cine, la ópera se debe a una decisión que invoca

una correspondencia histórica, la revitalización de la tragedia antigua, pero que, aparte de la totalmente rudimentaria ópera madrigalesca, no se ajusta a ninguna continuidad histórica. Según un ensayo escrito por Hanns Gutman hace treinta años, la ópera la inventaron literatos, un círculo de eruditos, escritores y músicos ascéticos y reformistas formado en Florencia hacia finales del siglo xvi . La forma conoce luego su primera floración en la República de Venecia, es decir, bajo las condiciones sociales de una burguesía desarrollada, y los primeros grandes compositores de óperas, Monteverdi, Cavalli, Cesti, trabajan allí; no parece casual que la moda operística alemana naciera en el hanseático Hamburgo de Reinhard Keiser[8]. El estadio auténticamente cortesano de la ópera, a finales del siglo xvii y durante todo el xviii , el mundo de los maestri, las prima donna y los castrati que se desarrolló a partir de la escuela napolitana, marca ya la fase tardía del absolutismo, en la que en toda la sociedad estaba tan avanzada la emancipación de la burguesía, que la ópera apenas se apartaba de ésta. Fue también en esta época cuando la burguesía, a través de los argumentos de los intermezzi, forzó el acceso a la escena musical.

La ópera no comparte con el cine sólo lo repentino de su invención, sino también muchas de sus funciones. Piénsese en la transmisión del acervo cultural a las masas; también en la enorme cantidad de medios que en el material de la ópera lo mismo que en el cine se empleaba teleológicamente y que, al menos desde mediados del siglo xix, si no antes, confirió a la ópera una similitud con la industria cultural moderna. Ya Meyerbeer introdujo guerras de religión y actos políticos históricos, personalizándolos y con ello neutralizándolos al no dejar nada de la sustancia de los conflictos, de modo que los católicos y los hugonotes de la Noche de San Bartolomé son admirados los unos junto a los otros como en un museo de cera. De esto hizo luego el cine, sobre todo el cine en color, su canon. Es, dicho sea de paso, asombroso cuán pronto no pocos de los más abominables vicios de la actual industria cultural se anuncian en la ópera, allí donde al mirar atrás ingenuamente uno espera encontrar algo así como la pura autonomía de la forma; así, el texto de El cazador furtivo es ya una adaptation como las que se hacen en Hollywood, en la que el script writer Kind ha sustituido la trágica conclusión de la romántica novela corta sobre el destino, en

que se basa, por un happy end , probablemente por deferencia hacia el público Biedermeier , que ya ansiaba que los héroes también se casaran. Incluso el wagneriano Humperdinck, harto de la difamación de todo lo comercial por parte de los fundadores de Bayreuth, volvió a los hermanos Grimm aptos para el consumo al hacer que los padres de Hänsel y Gretel ya no expulsen a los niños como en el cuento, porque a finales del siglo xix al padre responsable ya no se le puede faltar al respeto bajo ningún pretexto. Muestran tales casos cuán profundamente la ópera, en cuanto bien de consumo –también en eso afín al cine–, se ha enredado con especulaciones sobre el público. Esto no puede pasarse simplemente por alto, como si se tratase de algo meramente exterior en el pensamiento de la autonomía estética. A la forma dramática, según su propio sentido, el público le es inmanente. Pensar en una escena en sí sería absurdo de la misma manera que la idea de poemas en sí, de música en sí, está justificada.

Sin embargo, ese sentido de la ópera, desde los experimentos de los florentinos, incluso en el curso de su progresiva secularización, ha estado ligado al mito. Sólo que esta relación con el mito no implica simplemente la imitación de conexiones míticas mediante conexiones musicales –creerlo así fue quizá lo que perdió a Wagner–, sino que en la ópera interviene transformándolo en la ciega e ineluctable conexión natural del destino tal como es expuesta por los mitos occidentales, y al público se lo convoca como testigo, cuando no incluso como tribunal de apelación. La intervención misma la anticipa uno de los grandes mitos griegos, el de Orfeo, que mediante la música suaviza el temible poder de Plutón, a manos del cual había perdido a Eurídice, sólo para recaer en el mismo destino al no poder evitar el incumplimiento del mandato de no volver la vista al territorio del que había escapado con Eurídice. La primera ópera auténtica, el Orfeo de Monteverdi, tomó precisamente esto como asunto, la reforma de Gluck volvió a Orfeo como al arquetipo de la ópera, y desde luego hay mucha verdad en el aserto de que toda ópera es Orfeo , que precisamente sólo el drama musical de Wagner niega.

Las óperas que con más pureza se ajustan al género casi siempre rectifican el mito a través de la música, y por eso más razones que para decir que la ópera participa del mito hay para decir que

participa de la Ilustración en cuanto movimiento social global. En ninguna parte es eso más evidente que en La flauta mágica , donde la magia se combina con la masonería de tal modo que las fuerzas naturales fuego y agua se vuelven impotentes ante el sonido de la flauta, en el cual se disuelve el hechizo de lo perenne. La esfera de Sarastro proviene del reino de las madres[9] y su ambigua imbricación de lo justo y lo injusto. No conoce la venganza, redimir de la cual proclamaba como su voluntad suprema el Nietzsche mitólogo y hombre de la Ilustración. Pero también la fanfarria del Fidelio consuma casi ritualmente el momento de protesta que abre el infierno eterno del calabozo y pone fin al gobierno de la violencia. Esta imbricación de mito e Ilustración, la del aprisionamiento en un sistema ciego e inconsciente de sí mismo con la idea de libertad que emerge en medio de él, define la esencia burguesa de la ópera. Su metafísica no puede separarse de esta dimensión social. La metafísica no es en absoluto un territorio de la invarianza al que uno accedería mirando a través de la ventana enrejada de lo histórico; es el rayo de luz que, aunque impotente, entra en la mazmorra misma tanto más potente cuanto más profundamente se hunden sus ideas en la historia, tanto más ideológico cuanto más abstractamente la afronta ella. Poco infectada por la filosofía, la ópera ha recibido de ella más que el drama, el cual contaminó su contenido metafísico con el contenido de temas intelectuales y precisamente por ello perdió aquél, la filosofía que objetivamente comporta, a cambio de los filosofemas a que él mismo meramente apunta.

La unidad del contenido de verdad con el histórico puede demostrarse palmariamente en las óperas cuyos textos o, como correctamente se llaman, libretos, cayeron en desgracia desde la crítica de Wagner, las del siglo xix . Lo convencional, sensacionalista y en muchos sentidos disparatado de esos libritos resultará tan innegable como su afinidad con el mercado, el carácter de mercancía que de hecho hacía que ocuparan el lugar del cine todavía nonato. Pero tampoco se desconocerá que los libretos, los cuales por supuesto no son literatura, sino estímulos para la música, precisamente en virtud de su pertenencia a la burguesía que se glorifica a sí misma y ya se mueve por un afán imperialista, contienen al mismo tiempo en la idea de sujeción al destino que El

trovador y La forza del destino llevan hasta lo ridículo el momento antimitológico, iluminista, y por cierto que exactamente en proporción con ese estrato secularizadamente mítico. Mas la forma de lo antimitológico en los libretos del siglo xix es la exogamia, tal como a la inversa, y con plena coherencia, Wagner, que entregó la ópera al mito como presa, convirtió el incesto en el centro del ritual operístico. Ya en el Rapto de Mozart la voz de la humanidad –aquí por supuesto todavía sólo hablante– es la del exótico tirano que mantiene en cautiverio a la pareja europea para, como Thoas [10], dejarlos partir en paz. No tiene fin desde entonces en la ópera el amor por lo que es de sangre extranjera o está de alguna otra manera «fuera». La judía de Halévy, La africana de Meyerbeer , La dama de las camelias en la versión de Verdi y la princesa egipcia Aída, Lakmé de Delibes, a lo cual aún se ha de añadir el toque gitano que culmina en El trovador y Carmen : todo lo extraño y proscrito que inflama la pasión y entra en conflicto con el orden establecido.

Por comparación con este ritual del intento de fuga, el anticonvencional Wagner resultaba mucho más convencional que los libretistas por él despreciados: con el proverbio de Wotan «Todo es según su condición», reforzó la inmanencia de la sociedad burguesa y bloqueó esa fuga, y de hecho propagó un estofado biológico precisamente allí donde las pecadoras parejas de hermanos parecían escandalizar a la platea. La transfiguración de lo que es meramente según su condición, meramente ahí, como un misterio, esa metafísica que él erróneamente creía tan superior a las acciones de Estado de la gran ópera, guarda precisamente relación con el hecho de que en él por vez primera el ingenio burgués niega el impulso a la fuga y se resigna a una situación por él mismo considerada como equivalente a la muerte. En el siglo xix el anhelo burgués de libertad había escapado al espectáculo representativo de la ópera lo mismo que a la gran novela, la cual en tantos aspectos recuerda a la ópera; Wagner, en quien el mito triunfa sobre la libertad, fue el primero que en este punto se mostró totalmente sumiso en sus antirrealistas dramas musicales a las exigencias del resignado y frío realismo burgués. Y sólo en la era del imperialismo pleno, con la Butterfly de Puccini, el motivo de la exogamia se reconvirtió en el de la doncella abandonada, pero sin que el oficial

de la marina casado según los principios de la conservación de la pureza de la raza se sintiese también atraído en serio por su japonesa. Precisamente lo poco que, en cuanto lugar de recreo burgués, se interesó por los conflictos sociales del siglo xix permitió a la ópera reflejar tan nítidamente la tendencia evolutiva de la sociedad burguesa misma. Constituye el sello de la autenticidad de la obra de Alban Berg el hecho de que en su segunda ópera, Lulú , meramente siguiendo el instinto para el juego y el sentido de la ópera para el vestuario escogiera una vez más la exogamia y la fuga como tema operístico; la muchacha sin padre ni madre resulta irresistible, todo aquel que entra en su círculo quiere dejarla enseguida, como le sucede a Don José con la gitana; a todos alcanza la venganza de lo existente, y al final la venganza engulle la imagen misma de la belleza, la cual es otra cosa y al arruinarse celebra la suprema victoria. En la ópera, el burgués trasciende al ser humano.

De todo esto los textos operísticos dan meramente una pincelada. Lo decisivo es la relación de la música con el texto o, más bien –puesto que el texto operístico era desde hacía mucho tiempo aquello que en Hollywood el guión cinematográfico admite ser, un «vehículo»–, con la escena y con los personajes. La contradicción entre las personas vivas, que hablan como en el drama, y el medio del canto del que aquí se sirven es de todos conocida. Una y otra vez, en la monodia florentina, en la reforma gluckiana, en el Sprechgesang wagneriano, se intentó eludirla o paliarla, y así favorecer el hermetismo puro, compacto, adialéctico de la forma operística. Pero la contradicción penetra demasiado profundamente en la forma misma como para que se pudiera resolver con medidas a medias como el recitativo, el cual ciertamente tiene su lugar en la forma en cuanto medio para la creación de contrastes. Si la ópera posee en general un sentido, si es más que un mero aglomerado –y esto podría desde luego suponerse en los grandes fenómenos del género–, habrá que buscarlo en la contradicción misma, en lugar de tratar en vano de deshacerse de ella en nombre de una unidad estética sin fisuras del tipo que tristemente florece como «simbólica».

Esto recuerda la definición que de la complementaria forma artística de la novela dio Lukács hace cuarenta años. Según ese escrito, la novela se pregunta, en medio de un mundo

desencantado: ¿cómo puede dotarse de esencia a la vida? Pero la respuesta se busca también cada vez que una persona viva se pone a cantar sobre un escenario. Su voz querría procurarle a la mera vida misma algo del vislumbre de un sentido. En esto reside, sin duda, el elemento específicamente ideológico de la ópera, el afirmativo. Los héroes de la tragedia ática, de la que la ópera está separada por un abismo desde el punto de vista de la filosofía de la historia, no tenían ninguna necesidad de cantar: en el impacto producido por el proceso trágico sobre el omnipresente mito se desvelaba inmediatamente el sentido, la emancipación del sujeto con respecto al mero contexto de la naturaleza, y a nadie se le habría ocurrido confundir a los héroes del teatro trágico con los hombres empíricos, pues lo que en y a través de ellos se consuma no es otra cosa que la representación del nacimiento del hombre mismo.

Por el contrario, la ópera, que en igual medida porta el sello del cristianismo y de la racionalidad moderna, tiene desde el comienzo que ver con hombres empíricos, y ciertamente de tal clase que están reducidos a su mera esencia natural. Esto explica el carácter peculiar de su vestuario: los mortales se visten como si fueran héroes o dioses, y este atuendo cumple la misma función que si cantasen. El canto los eleva y transfigura. El proceso se hace específicamente ideológico por cuanto es la existencia cotidiana la que es objeto de tal transfiguración; por cuanto lo que meramente es se presenta como si su mera existencia fuera ya más, como si los órdenes de la sociedad, tal como los refleja la convención operística, fueran idénticos a los de lo absoluto, a los del mundo de las ideas. Esta protoesencia ideológica de la ópera, que constituye su no-esencia, puede percibirse en extremos de decadencia como es el comportamiento cómicamente afectado de no pocos cantantes que fetichizan su voz como si verdaderamente fuera un don divino, según se suele decir. Que esta componente ideológica se haya vuelto insoportable, que la presentación de lo sin sentido como pleno de sentido se haya convertido en una burla en un mundo en el que la mera existencia, el contexto de obcecación, amenaza con engullir a los hombres, constituye la verdadera razón de esa idiosincrasia a la que se llama la crisis de la ópera.

Pero en absoluto se agotan en tal componente ideológica ni la ópera ni la apariencia estética. Ésta es dos cosas: el sobredorado de

lo existente y el vislumbre de lo que sería de otro modo; el sucedáneo de la felicidad que se les niega a los hombres y la promesa de la verdadera. Aunque el gesto de las personas dramáticas al cantar engaña sobre el hecho de que, por más que ya estilizadas, tienen pocas razones para cantar como hacen a la mínima oportunidad, ahí resuena algo de la esperanza en la reconciliación con la naturaleza: el canto, utopía de la existencia prosaica, es también al mismo tiempo el recuerdo de la situación prelingüística, indivisa, de la creación, tal como en los pasajes más bellos del poema del Anillo de Wagner suena en las palabras del Pájaro del Bosque. El canto de la ópera es el lenguaje de la pasión: prevalece no sólo la exagerada estilización de la existencia, sino también la expresión de que la naturaleza persiste en el hombre contra toda convención y mediación, una evocación de la inmediatez pura. Desde que existen bajo cifrado y ópera, existe también la doctrina de los afectos en música, y la ópera está en su elemento dondequiera que se entrega por entero a la pasión. En esta entrega a la naturaleza reside su afinidad electiva con el mito, lo mismo que con la sucesora moderna de la epopeya, la novela. Pero en la medida en que la pasión cantada como en eco refluye, en la medida en que el sonido de lo inmediato que se eleva por encima de las mediaciones de la vida endurecida se refleja, la pasión que encuentra el sonido se reconcilia y con ello la existencia constreñida de los que cantan en la ópera, como si no estuvieran constreñidos. Por eso no es la ópera una mera reproducción del mito, sino su rectificación en el medio de la música, la cual es ambas cosas, elemento natural y la refracción de éste a través del espíritu. El canto en la ópera da rienda suelta a lo que en cuanto pasión incorpora a los hombres al contexto natural. En él se perciben los hombres a sí mismos al mismo tiempo como aquello a lo que se resiste su prejuicio contra la naturaleza, como naturaleza, y precisamente con ello se mitiga el elemento mítico, la pasión. Su libertad no reside en el espíritu, el cual se eleva despóticamente por encima de la creación, sino que en cuanto música éste se asemeja a la naturaleza y en virtud de tal semejanza arroja de sí su esencia dominadora.

La forma celebra este proceso en el canto de los hombres, que en cuanto hombres se avergüenzan y tienen que avergonzarse

auténticamente de cantar. Donde más cabalmente se cumple la forma de la ópera es quizá allí donde ella misma sacrifica la aspiración al alma y la expresión y da el paso al sonido artístico de la naturaleza; la coloratura no es una mera forma de exageración externa, sino que precisamente en ella en cuanto un extremo es donde más puramente emerge la idea de la ópera, y nunca se aproximó más Wagner a ella que justamente en la parte del Pájaro del Bosque. A Berg lo inspiró el genio del género operístico cuando de Lulú, la naturaleza destructora con que su ópera reconcilia, hizo una parte de coloratura, sin por ello incurrir ni por asomo en la copia de fases irrecuperables de la esencia operística.

El hecho de que Berg ya no pudiera completar la instrumentación de la obra dice algo sobre la forma. La ópera se halla en estado precario desde el instante en que esa sociedad altoburguesa que sustentaba a la ópera plenamente desarrollada ya no existe. La convulsión interna de la forma y su falta de resonancia se corresponden mutuamente, sin que la pregunta por la razón y la consecuencia se pudiera resolver con sencillez. Son tantas las convenciones en que se basa la ópera, que suena en el vacío en cuanto estas convenciones dejan de estar garantizadas por la tradición; el neófito que no ha aprendido ya durante su infancia el asombro ante la ópera y el respeto de sus exigencias despreciará éstas con bárbara precocidad, mientras que el espíritu intelectualmente avanzado es ya casi incapaz de reaccionar inmediata, espontáneamente a un limitado acervo de obras que desde hace mucho tiempo se encuentra en el fondo del tesoro doméstico pequeñoburgués lo mismo que los cuadros de Rafael desgastados por incontables reproducciones; pero las crecientes dificultades inmanentes de la forma, ante todo aquella represión de la tensión interna que se puede observar en todo el ejercicio artístico actual, han impedido hasta la fecha que la ópera obtuviera de la producción una nueva actualidad. De hecho, corresponde en gran medida al museo, incluido lo que éste tiene de función positiva: contribuir a la pervivencia de lo amenazado por el enmudecimiento; al fin y al cabo, lo que sucede sobre el escenario operístico es en su mayor parte como un museo de imágenes y gestos pasados a los cuales se agarra una necesidad retrospectiva.

A esto corresponde ese tipo de público operístico que quiere oír

lo mismo una y otra vez y reacciona a lo insólito con hostilidad o, peor aún, con pasivo desinterés, ya que el abono condena a ello. No cabe envidiar la situación de la ópera en medio de una humanidad administrada a la que, no importa bajo qué sistema político, ya no le preocupan la liberación, la fuga y la reconciliación tal como se las plantea la ópera de la burguesía temprana, sino que se tapa convulsivamente los oídos al sonido de la humanidad, a fin de poder aguantar el trajín, satisfecha, contenta y resignada. La burguesía fue otrora portadora de la crítica de la mitología y al mismo tiempo de la idea de la restauración definitiva de la naturaleza; hoy en día, aquella crítica se le ha vuelto tan ajena como este anhelo, y se ha conformado con su propia alienación tanto como con la apariencia de lo inevitable que la envuelve, la segunda mitología. En la medida en que persistan este estado del espíritu y las rígidas relaciones que lo dictan, la ópera tiene poco que esperar.

Esto quizá cambiaría si consiguiese librarse de la esencia ideológica, transfiguradora de la mera existencia, y poner en primer plano esa otra componente, lo reconciliadoramente antimitológico. Pero ¿se puede tener lo uno, lo llamado positivo, sin lo otro, lo negativo? Toda objetivización del teatro mediante principios constructivos tiene su límite en el ser humano vivo, al cual la escena sigue referida. Si renuncia al fraude de la inmediatez humana, a la psicología privada, entonces lo que la amenaza es la pancarta, la intención de exagerar arbitrariamente impuesta a la existencia empírica y que sólo sería soportable si de la existencia empírica se omitiese todo aquello de lo que, a su vez, extrae su determinidad y fuerza. Difícilmente desharía el nudo la mera supresión de lo que se ha proscrito como romántico, una ascesis que luego transcurre a menudo por la línea de la mínima resistencia, del componer regresivo, simple. Esa técnica, que se toma prestada de Stravinski y que resulta muy inferior al magisterio de éste, de desencantamiento de la ópera mediante la alineación de patrones motívicos pobres y sin desarrollo junto con desplazamientos rítmicos estereotipados, la música antidramática para un drama musical, ya hoy en día irradia tales monotonía y aburrimiento, que lo único que asombra es que los mismos compositores, Stravinski incluido, no se rebelen. Lo menos que se puede exigir es que, en el

esfuerzo por componer ópera de un modo no ideológico, inaparente, se conserve al mismo tiempo toda la sutileza y complejidad del proceso y se abandone la creencia supersticiosa en los orígenes.

Se debe componer con el martillo, tal como Nietzsche quería filosofar con el martillo, es decir, golpeando la obra en sus partes huecas con oído crítico, pero no partiéndola en dos y confundiendo con la vanguardia los escombros diseminados, debido a su semejanza con las ciudades bombardeadas. Hoy en día, la roma rutina de la economía de subsistencia en lo musical, una objetividad que se exime del esfuerzo de la fantasía y se procura la comodidad mediante la superación de lo que no se es, está gastada como sólo antes la convención del teatro cortesano, sin que por ello haya pervivido incontrovertido el encanto de la esfera especial del teatro conservado en la huida ante el cine. Pero cuanto más rica, multiforme, llena de contrastes, intrincada resulte la construcción de obras teatrales, tanto más tal coherencia estética y, si se quiere, sin ventanas hará a las obras partícipes de un sentido que ellas de por sí no quieren, como exige el cliché, convertir en un mensaje. Sólo si toda la plétora de recursos musicales provocase ante un pretexto humanamente digno algo de esa tensión entre el medio musical y el escénico de la que hoy en día carece por entero el teatro, podría la ópera lograr de nuevo la fuerza de la imagen histórica.

[1] «Cloak and sword»: en inglés, «capa y espada». [N. de los T.] < <

[2] El «carro verde» alude al típico vehículo utilizado por los cómicos de la legua en la Alemania del siglo xvi . [N. de los T.] < <

[3] Cfr. Goethe, Fausto , Barcelona, Planeta, 1980, pp. 5 ss. < <

[4] «Ópera cómica»: Spieloper, literalmente «ópera de juego»; sinónimo de Singspiel . Tipo de ópera cómica alemana del siglo xix con diálogos. El término también ha sido utilizado exactamente en el sentido opuesto para referirse a una ópera cantada íntegramente, a diferencia de una con diálogos (Sprechoper). [N. de los T.] < <

[5] Frank Wedekind (1864-1918): dramaturgo alemán. En cuanto una de las principales figuras del Expresionismo, en su teatro se conjugan las influencias de Ibsen, Nietzsche, Hauptmann y sobre todo Strindberg. Sus obras tienen una vocación de contestación de la sociedad burguesa y sus tabús sexuales. Extrae sus procedimientos de la farsa, el vodevil, el drama y el circo. Creó el personaje de Lulú , en que se basa la ópera homónima de Berg. [N. de los T.] < <

[6] Max Brand (1896-1980): compositor austríaco. Estudió con Schreker en Viena, y en los años veinte experimentó con la técnica dodecafónica. Su ópera Maschinist Hopkins (1929), muy representada en su época, es una fantasía surrealista que prefigura los temas dramáticos de Lulú de Berg, e incluye máquinas entre los cantantes. Brand huyó a los Estados Unidos en 1940, y desde los años sesenta experimentó con medios electrónicos. [N. de los T.] < <

[7] Volker de Alzey es un noble amigo de Hagen que muere en la batalla que se entabla entre hunos y borgoñones en la última parte del poema épico El cantar de los nibelungos , escrito anónimamente entre 1200 y 1210. [N. de los T.] < <

[8] Reinhard Keiser (1674-1739): compositor alemán. Fue la figura central, más original y más prolífica de la ópera barroca alemana, con El carnaval de Venecia (1707) como su éxito más importante. [N. de los T.] < <

[9] Adorno se está aquí refiriendo al mito de las madres en Goethe (Fausto II , acto 1, cit., pp. 182 ss.). [N. de los T.] < <

[10] Thoas: el bárbaro rey que en el drama de Goethe Ifigenia en Táuride espera casarse con Ifigenia, la suma sacerdotisa abandonada en las inhóspitas playas de Táuride. A pesar de sentirse traicionado cuando ella ayuda a sus compatriotas griegos Orestes y Pílades a escapar, al final Thoas se arrepiente y les permite regresar en paz a Grecia. [N. de los T.] < <

Nueva música, interpretación, público

Quien oye mucha nueva música y sobre todo obras que conoce con precisión, pese a toda la simpatía por los intérpretes que se atreven con lo incómodo y desagradecido, no se dejará convencer de que un sinnúmero de ejecuciones son incomprensibles: no sólo para el lego que no espera otra cosa y casi lo prefiere así, sino precisamente también para quien conoce lo que se le ofrece y se identifica con ello. De hecho, muchas veces suena como se lo imagina el filisteo indignado: caótico, feo, sin sentido. El macabro chiste de Alban Berg según el cual él podía en general imaginarse muy bien cómo había ido la cosa tras leer una crítica del viejo Korngold[1], su archienemigo, capta cabalmente esa experiencia. Pero la creencia en la incomprensibilidad de la nueva música está tan arraigada entre el público y también entre muchos intérpretes, que apenas se pregunta ya si esa incomprensibilidad tiene que ver, de hecho, con las obras o con su reproducción; bajo la presión no siempre ineludible de sus obligaciones, los mismos intérpretes no son a menudo mucho más capaces de juzgar con rigor la calidad de su propio trabajo. A mí mismo me sucedió que, ante mi mirada de duda tras la interpretación de una obra por supuesto especialmente difícil, un director por lo demás excelente y crecido en la responsable tradición de la nueva música, dijo como para tranquilizarse: «Un ensayo más y habría ido como una sinfonía de Haydn». Al repasar la audición, en un pasaje imitativo, uno de los más importantes de la obra, ya no fui capaz de percibir lo decisivo, la combinación del tema con su aumentación y disminución. Pero si su manifestación no realiza el sentido de los acontecimientos musicales, no merece reproche ningún oyente que juzgue sin sentido la pieza de la que nada percibe más que precisamente la manifestación.

«Habría ido como una sinfonía de Haydn»: eso quiere decir que habría funcionado, que el conjunto habría respondido como un solo hombre a cada golpe de batuta del director, que nada habría incurrido en desorden. Tienen los intérpretes musicales, y los directores en primer lugar, una doble tarea en todos los casos: han

de dominar el aparato que traduce la partitura en sonido, y descubrir el sentido musical, la conexión entre los acontecimientos. Cronológicamente, la primera tarea es anterior a la segunda, aunque en verdad sería difícil separarlas. Pero, en línea con la tendencia hoy día dominante en todas partes a sustituir los fines por los medios, y también sin duda con la desesperación que siempre produce entre los profesionales el cumplimiento de la segunda tarea, los intérpretes aprenden a contentarse con que, como tan hermosamente se dice hoy, todo discurra en orden; que no se deslicen notas falsas, que no se produzcan imprecisiones y que la fachada sonora se mantenga más o menos en pie. Es sin embargo erróneo pensar, por tanto, que en la nueva música podría establecerse por sí misma una cierta cantidad de sentido musical. Todo puede funcionar según las notas, que no se consideran con demasiada precisión, y, no obstante, el resultado ser absurdo. No hay más o menos sentido musical según la calidad de la ejecución, sino una ruptura cualitativa: si el sentido no se realiza en su totalidad, si todos los momentos no son referidos a él y no llevan su sello, en casos críticos todo está enseguida perdido.

Para concretar: desde que Richard Wagner introdujo el principio de «división de la melodía», es decir, la instrumentación de tal modo que una línea melódica se descomponga en una sucesión de distintos timbres que hasta cierto punto modelen su decurso, en composiciones realmente diferenciadas se encuentra cada vez menos un melodismo ininterrumpido en largas tiradas. El procedimiento del salto de los acontecimientos principales de una voz a otra, ya desarrollado por el Clasicismo vienés, no sólo se ha impuesto de manera cada vez más radical, sino que incluso las melodías individuales se han disuelto en valores cada vez más sutiles. Pero esto plantea a la ejecución la tarea de reunir las diferencias, lo que separa unos timbres de otros; ante todo también de ocluir los saltos de un instrumento o un grupo de instrumentos a otros. En la música tradicional, gracias a los puntales de los famosos grados de acordes, la «hebra roja» del decurso era relativamente fácil de seguir, si bien ya Mozart y Beethoven plantean a este respecto tareas mucho más incómodas de lo que el oído ingenuo puede soñar; pero hoy en día la hebra roja se ha convertido absolutamente en el problema de la reproducción. Si, por ejemplo,

un tema de largo hilado comienza con ataques del corno inglés que van poco a poco expandiéndose y cuya nota más alta es tomada por una trompeta, la unidad de la forma melódica se quiebra totalmente si en el punto crítico los sonidos del corno inglés y de la trompeta no se funden de tal modo que la trompeta, pese a la diferencia de color sonoro, se sienta como la continuación del corno inglés; si eso no se logra –y qué esfuerzo, cuántos ensayos individuales se necesitan para el establecimiento de la hebra roja y la solución de todos esos problemas–, al cuarto compás de un tema la conexión de toda la melodía se puede perder y el oyente se encontrará flotando con esa sensación de contingencia del discurso musical que entonces imputa a la composición. Pero hay complejas composiciones modernas que, dicho sin exageración, consisten en incontables casos de tal clase; no contienen casi ninguna nota que no plantee semejantes preguntas, y a menudo es menester un gran esfuerzo de inmersión para imaginar siquiera la solución correcta, no digamos para aplicarla en la materialidad del sonido.

No son menores los apuros producidos por la nueva polifonía, por lo demás también por las piezas verdaderamente polifónicas de Bach. Cuantas más voces autónomas suenan simultáneamente, tanto más necesario es que se diferencien claramente entre sí hasta distinguirse plásticamente. Tan consciente llegó a ser Schönberg de la dificultad de lograrlo, que relativamente pronto introdujo ya instrucciones propias para las voces principales y secundarias, a fin de dejar claro qué ocupa el primer plano, qué es igualmente esencial pero sin embargo secundario y qué queda realmente relegado. Pero, a menos que ya la instrumentación sea «a prueba de bomba», es decir, que ya estén calculadas de antemano y corregidas las posibilidades de interpretación errónea –Mahler fue a este respecto el maestro insuperado–, tales instrucciones no tienen demasiada utilidad. Precisamente en los complicados pasajes de que aquí se trata, todos los ejecutantes se ponen nerviosos si no están totalmente seguros del asunto. Pero hacer música estando nervioso siempre significa tocar fuerte, y, pese a todas las medidas cautelares, la amenaza de ese puré sonoro de romo mezzoforte en que se hunde la más sutil trama de voces es constante.

Pero las dificultades alcanzan hasta lo más sencillo, hasta la ejecución de melodías individuales por instrumentos individuales,

como los violines o un clarinete. Una y otra vez se encuentra uno con que en la nueva música tales melodías no respiran como deberían hacer si las cantase una voz viva; la inadecuación va desde errores primitivos de fraseo hasta descuidos mínimos: insensibilidad para los acentos, falta de flexibilidad dinámica, rigidez en el ajuste al compás sin «hacer música», realización grosera de los ritardandi . El efecto es comparable al impacto que se puede constatar cuando uno lee en una lengua extranjera con pronunciación correcta, pero sin comprender lo que las palabras significan: los oyentes lo entienden tan poco como él a sí mismo. Por sutiles que puedan ser tales errores –y lo son, sin duda, los más peligrosos en la ejecución de la nueva música–, el verdadero intérprete puede describirlos con precisión; pero en la práctica usual uno se limita a hacer de tales defectos, o de su ausencia, el criterio de la musicalidad, la cual se supone un mero don natural, y, bajo la protección de la creencia en ésta, lo sin sentido prolifera.

No mejor resulta la cosa con los tempi . Schönberg y Berg solían hablar de «tempi de estreno»; recomendaban que, antes de conocerlas bien, las obras se tocaran algo más lentamente a fin de que de este modo se facilitara al oyente la captación de las muchas cosas que simultánea y sucesivamente suceden; también, sin duda, para simplificarle al director la perspectiva acústica y aminorar las fricciones en el conjunto. Pero la creencia supersticiosa en la funcionalidad, en la fluidez discursiva, y el profundo temor a perder al oyente y a aburrirlo en cuanto el virtuosismo de los tempi no mantenga su atención, impele siempre a los directores a llevar las obras a tempo, mientras que los ejecutantes son ya tan incapaces de seguirlo como los oyentes: y, con el apresuramiento, todos los contornos se difuminan. Mas, a la inversa, ni siquiera los tempi de estreno garantizan ninguna seguridad respecto al sentido musical. Otra vez oí una obra muy difícil a un grupo de músicos jóvenes, entusiastas y sumamente concienzudos en su trabajo. Por miedo a fallar alguna nota que otra, tocaron tan lenta y cautelosamente que ya no se pudo sentir nada de la vivacidad que esencialmente, en los movimientos extremos, constituye el carácter de aquella pieza, y el conjunto dejó a los oyentes tan perplejos como si se hubiera tocado a todo gas: a la infidelidad por la fidelidad. Hoy en día, desde el comienzo se tendrá, sin duda, que partir de los tempi correctos,

pero la dificultad nunca es alcanzar el tempo como tal, sino conseguir que incluso deprisa todo lo que en la composición desempeña un papel se encuentre claramente articulado en el fenómeno, la multiplicidad en la unidad. Pero ¿cuántos intérpretes comprenderían hoy en día lo que en la nueva música ocurre muy a menudo: que hay melodías muy rápidas, muy rápidas y, sin embargo, siguen siendo melodías?

En conclusión, las interpretaciones mediocres de la nueva música descuidan la cualidad sensible del sonido. Desde luego, es cierto que en la producción avanzada el timbre ya no es un estímulo ni un fin en sí mismo, sino que se determina funcionalmente, como un medio para la realización de la estructura musical en lo audible. Pero eso no significa ni indiferencia hacia el sonido ni sometimiento a la idea estereotipada en el oyente, según la cual la nueva música suena espantosamente y, además, así es como ha de ser. Cuanto más pueden sus obras auténticas alejarse también de la orgía sonora tardorromántica y menos cumplir la exigencia de esa almibarada eufonía que hace mucho tiempo que se ha acomodado en los subrayados musicales de las películas de Hollywood, menos tienen necesidad de renunciar al sonido como la mediación entre la esencia y el fenómeno externo. Precisamente, si las obras auténticas se interpretan fielmente y con sentido, asimismo sonarán bien en un sentido superior; pues tampoco el sonido sensible es nada aislado –en eso lo convierte la audición atomística de un público cubierto de sacarina–, sino que su misma belleza depende de la construcción; si se configura transparentemente sobre ésta, si el sentido musical trasluce cada color, el sonido es al mismo tiempo bello por sí mismo. Si alguna vez se ha oído a importantes intérpretes latinos como Sanzogno[2] la suite de Lulú de Berg, se sabe cuán poco en la gran música el encanto sonoro es un efecto añadido, cuánto más bien es la composición en su manifestación, qué objetivo es precisamente lo supraobjetivo; en una ocasión en que estaba explicando el ideal de objetividad musical, Berg adujo que tampoco en una mesa como es debido ni la cola debía apestar ni los clavos sobresalir. Pero la mayoría de las interpretaciones corrientes que no llevan a la unión de lo interior y lo exterior tienen su móvil en la mera indocilidad y refuerzan el prejuicio. Al no conseguir la integración del contexto musical, también la fachada sonora se

agrieta y de ello llegan entonces a hacer incluso un mérito perverso.

Por supuesto, si la diferencia entre la tradicional y la nueva música no es de hecho tan absoluta como afirma una industria cultural dividida por sectores, todas esas dificultades de la ejecución valen también para la tradicional. Igualmente sus ejecuciones carecen hoy en día de sentido en la inmensa mayoría de los casos; precisamente el trato con la nueva música permite reconocer, retrospectivamente, por así decir, esto. Pero en el repertorio usual, el acervo si cabe cada vez más reducido de esas obras, que todo llamado melómano no tarda en saberse de memoria, esto no se advierte. La cualidad de conocido, más quizá aún el antiguo lenguaje tonal, soporta cómodamente todas las rupturas y contradicciones. Sus vocablos más o menos típicos, establecidos, crean incluso algo así como un contexto aun allí donde la ejecución no logra en absoluto el auténtico, la impronta de la estructura del todo en el individuo. Sin embargo, en la nueva música, que vuelve lo interior hacia fuera, que tiende a convertir la estructura en fenómeno y se prohíbe los puntales formales del discurso, de inmediato se hace manifiesto el caos que en las ejecuciones usuales de Beethoven se esconde justo debajo de la tersa superficie de la interpretación. Si en la nueva música el contexto es destruido por omisiones de la índole esbozada, inmediatamente se produce ese galimatías que en las ejecuciones de música tradicional meramente observa quien ya las ha comprendido; por eso hasta la ejecución de música tradicional, y también su comprensión, puede parecer más difícil que la de la nueva; pero sólo la nueva ha contribuido a percatarse de ello y a hacerse consciente de la idea de la verdadera interpretación.

En no pocos intérpretes, como razón de las problemáticas ejecuciones de nueva música habrá de suponerse una comprensión deficiente. Las contradicciones en la relación de las fuerzas musicales productivas con la sociedad afectan también a la posición de la interpretación con respecto a la composición. Su formación musical deja a los intérpretes en la estacada en lo que se refiere a la comprensión precisamente de las nuevas obras que en serio cuentan. Su profesión los remite más inmediatamente que a los compositores al éxito y al contacto con un público a cuyo estado espiritual se adaptan en muchos casos inconscientemente. Por eso

es por lo que su propia musicalidad, por altamente especializada que pueda ser, con frecuencia va por detrás de la evolución de la música misma. Intérpretes tan importantes como Furtwängler o Casals pudieron emitir los juicios más indeciblemente equivocados sobre la nueva música en general y sobre la calidad de las obras específicas. Por amor del contexto de impacto, los infatuados intérpretes tradicionalistas se adhieren a la gastada idea del musicante que, en estrecho contacto con el público, se deja guiar por el fenómeno sensible sin añadir nada más que su temperamento. Lo que no se ajusta a esto no tendría ningún valor. Se olvida que las calidades interpretativas son sin duda la premisa de cualquier producción musical que valga para algo, pero lo que precisamente las pone a prueba es que se sublimen y preserven en la consciencia de la estructura compositiva. Lo que en lugar de eso sucede, y ahí se puede incluir con toda confianza hasta los nombres más famosos, es que rara vez se llega más que a una combinación de eufonía, brio y, en el mejor de los casos, precisión rítmica. No pocos barruntan que algo falla, pero precisamente proyectan su propia inseguridad sobre lo que deberían comprender y no comprenden, y por eso lo acusan de intelectual. El intérprete debería representar verdaderamente a la nueva música ante el público si no quiere verse reducido a la condición de celador de museo. Sin embargo, no sino harto fácilmente lo que hace es representar al público contra la nueva música.

Pero las interpretaciones erróneas de ningún modo se limitan meramente a los ignorantes y reluctantes. Más esencial es la rutina a la que todos están sujetos, ante todo la falta de tiempo para ensayar. Piezas que incluso hoy en día difícilmente podrían ejecutarse decentemente con menos de veinte ensayos se despachan en dos o tres; pese a todas las demás objeciones, acabar con esta costumbre fue mérito de Toscanini, y a eso, pese a sus limitaciones musicales, tuvo que agradecer su autoridad. Quien no dispone de tal autoridad tiene por lo general que plegarse a las exigencias económicas: el progreso social que ha hecho de los músicos en ejercicio sindicalistas protegidos, cada uno de cuyos minutos es costoso, se convierte en obstáculo para el progreso artístico al impedir aquel estudio de las obras que ha menester un derroche de tiempo, lo mismo que probablemente la gran arquitectura de un

derroche de espacio.

Es difícil sobrestimar las consecuencias de todo esto: la praxis de la ejecución musical, que debería resolver fructíferamente la tensión entre el público y la obra, ahonda, por el contrario, la brecha abierta entre uno y otra. Tampoco la brecha es ya apenas percibida, sino que se ha consolidado como ideología. La incomprensibilidad gusta de verse confirmada por ejecuciones incomprensibles, mientras que el experto al que se atribuye la competencia sería en verdad tan incapaz como el indignado abonado veterano de comprender el sinsentido que oye. Cabría preguntar muy en serio si los montones de ejecuciones de nueva música que adolecen de esas deficiencias no le son, pese a la óptima voluntad de los participantes, más perjudiciales que beneficiosos. No por nada los más responsables de todos tienden antes bien a impedir que a fomentar las interpretaciones de sus propias obras o de las a ellos confiadas. De una de las más importantes óperas contemporáneas existe una grabación fonográfica que muchos bien dispuestos e interesados compraron y cuyo director se cuenta entre los partidarios de la nueva música, pero que en amplios pasajes hace irreconocibles los acontecimientos musicales. Estimula a encogerse de hombros o a un mendaz entusiasmo por algo por lo que en absoluto puede uno entusiasmarse, pues tiene muy poco que ver con la obra en cuestión. Lo enigmático es meramente que ese director permitiera la publicación del disco. A este propósito uno vacila en siquiera expresar en voz alta semejantes objeciones, por temor a con ello suministrar a la indolencia y el tedio reaccionario pretextos para evitar la nueva música invocando, por ejemplo, que las condiciones dominantes no permiten interpretaciones adecuadas y quedarse con buena conciencia en Chaikovski, cuando lo que siempre ha decidido sobre la tensión interna y la legitimación de una práctica artística ha sido su relación con la producción actual –la más avanzada–. Si los intérpretes, que son sin excepción los que siguen mediando entre la nueva música y la vida musical en sentido amplio, se negasen en redondo a colaborar con ello, no harían sino contribuir a la neutralización del nuevo arte hasta convertirlo en un bien cultural para expertos, fomentando la indiferencia hacia él. Por más que la producción debe contenerse de todo coqueteo con el contexto de impacto, su consistencia interna no es indiferente a la

falta de impacto. Difícilmente sería más seria y sustancial si de antemano renunciase resignada y condescendiente a, pese a todas las resistencias, llegar a los que no son especialistas. Por lo contrario, capitularía precisamente ante la sociedad existente y se constituiría en un sector dentro de la división universal del trabajo, más allá de la cual debe el arte remitir si es que no quiere atentar contra su propio concepto.

Los intransigentes podrían hablar de un compromiso con el conformismo y rechazar la preocupación por la interpretación como una cobarde inquietud por el impacto. Tal purismo se hace demasiado fácil. En primer lugar, una obra musical no es sólo la partitura, sino que ésta ha menester el sonido real tanto como, a la inversa, el sonido de las notas: la indiferencia hacia la interpretación es también hacia aquello que se interpreta. Pero es que, además, el traslado de la nueva música a una esfera de antemano separada del público –su expresión más palmaria es la creación del Tercer Programa [3] – tiene sus aspectos delicados. Por necesarias que a veces puedan ser tales segregaciones a fin de proteger el progreso artístico de la ira de la mayoría compacta, los terceros programas, los cines de arte y ensayo y cosas así que eluden el conflicto, reservan las obras para los expertos y controlan que nada pase tienen realmente como efecto que nada más pase. Lo avanzado y esotérico de las obras mismas siempre contiene también un aguijón dirigido contra el público; si se enroma, la cosa en sí misma comienza a perder su tensión y los diseños de papel pintado y las cuestiones de cifras que hoy en día amenazan con neutralizar el vanguardismo estético no se pueden separar de la renuncia a una dialéctica con el público, la cual no debería consistir en la adaptación, sino en lo contrario a ésta. Cuando el Sachs de Wagner en Los maestros cantores exige que las reglas de los maestros se sometan al juicio del pueblo, ahí hay ya ciertamente algo de ese sano sentido común que amenaza con acabar con los intelectuales y otras desviaciones, pero también el barrunto de que la especialización que demanda la técnica pone en peligro la causa que al mismo tiempo favorece. Poco quizá habla tanto a favor de Brecht como el hecho de que no respetara el límite entre integridad y éxito desde hacía mucho tiempo sancionado por la industria y que su extrema actitud artística –uno de sus amigos más íntimos la

calificó en una ocasión de «futurismo bárbaro»– fuera sin embargo capaz de intervenir en la cultura establecida sin conformarse con un territorio reservado. La escisión entre arte y sociedad está socialmente dictada, pero el dictado de la sociedad lo obedece incluso quien por eso se pliega a él como a un mero hado. Mediante su propia astucia de la razón, a saber, el valor mercantil de las obras, la nueva pintura ha sido capaz de imponerse a una sociedad hostil a ella. La interpretación podría conseguir para la nueva música algo parecido. Pues el verdadero poder de sugestión en una ejecución es lo mismo que la realización del sentido.

Pero sólo la radio podría contribuir a eso. Los aires de superioridad con respecto a los medios de comunicación de masas son una idiotez; únicamente cambiando su función, no mediante la retirada a la impotencia social, puede romperse el monopolio espiritual de la industria cultural. Así como hoy en día únicamente la radio puede ofrecer un refugio a la nueva música excluida del mercado y tomar su partido, que es el de los hombres, contra los hombres, así podría también la radio garantizar ejecuciones en las que las cosas se hicieran como es debido. Lo más importante sería que se consiguiera tiempo suficiente para ensayar, es decir, mucho más de aquel del que hoy se dispone. Se sabe lo difícil que es para la radio encontrar incesantemente piezas con las que poder llenar los programas. ¿No sería más sensato dedicar una parte de ese tiempo a ensayos, por ejemplo como aquellos míticos con que Schönberg, después de la Primera Guerra Mundial, estudió su Primera sinfonía de cámara en la Sociedad Vienesa de Audiciones Musicales Privadas, sin llegar nunca a «estrenarla» oficialmente? Los oyentes no deberían perderse estos ensayos. Más bien habría que transmitir los ensayos mismos. Toda mejora que el director logra en la exposición del sentido musical ayuda al mismo tiempo al oyente a comprender lo que importa. La seriedad y el rigor de que el intérprete impregna al conjunto de la obra constituyen al mismo tiempo para el oyente un testimonio de la seriedad y el rigor de la composición, y rompen el prejuicio de que es caótica y un revoltijo en el que no importa si una nota suena así o asá. Por lo demás, en orquestas de balneario y formaciones de bajo nivel análogas puede observarse cómo precisamente a través de las grietas y fisuras de ejecuciones rudimentarias se trasluce lo interno, cómo así uno llega

a conocer las obras lo mismo que un niño la muñeca que destripa; esta función pedagógica de lo imperfecto, defectuoso, debería emplearse para la comprensión ascendiendo ante los oídos de los oyentes a lo perfecto. En tal trabajo no debería limitarse uno a la orquesta, donde un cierto grado de grosería es inevitable aun cuando se cuente con tiempo ilimitado y la máxima maestría –las buenas obras para orquesta ya están en cierto sentido compuestas de tal modo que tienen en cuenta tal grosería–, sino que ante todo la música de cámara se debería estudiar también minuciosamente, hasta la última nota, y transmitir los ensayos. Una precondición para ello sería que las estaciones de radio más importantes suscribieran contratos largos con conjuntos, sobre todo cuartetos de cuerdas, sumamente cualificados. De ningún modo habría que limitarse al repertorio moderno; a la música tradicional esto le vendría igual de bien.

Así podría quizá conseguirse romper la letargia de las masas de oyentes hacia la nueva música y detener las sectas primitivistas en que se deslizan aquellos a los que la música tradicional ya no satisface, sin que dominen lo nuevo. Para ello sería menester fortalecer la autonomía de las radios frente a la presión organizada precisamente de ese gusto del público que ella debe cambiar si quiere cumplir sus obligaciones para con el público. Pues, siempre y también hoy en día, el público es mejor que aquellos que apelan al público para poner obstáculos a lo digno del ser humano.

[1] Julius K. Korngold (1860-1945): crítico musical austríaco. Sucedió a su maestro Eduard Hanslick como crítico más influyente de Viena. Fue padre del compositor Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). [N. de los T.] < <

[2] Nino Sanzogno (1911-1983): violinista, director y compositor italiano. Después de estudiar con Malipiero y Schechern, tocó el violín en el Cuarteto Guarnieri. Más tarde dirigió las orquestas de La Fenice de Venecia y La Scala de Milán, donde introdujo varias obras importantes del siglo xx . En 1955 inauguró La Piccola Scala. [N. de los T.] < <

[3] Adorno se refiere al Tercer Programa de la BBC Radio,

inaugurado en septiembre de 1946 y destinado a una minoritaria y selecta audiencia de intelectuales. [N. de los T.] < <

La maestría del maestro

Hace treinta años, Toscanini visitó Berlín con el conjunto de la Scala de Milán. El impacto superó con mucho todo lo hasta entonces habitual en el teatro. La presentación de Toscanini, favorecida por el breve periodo entre la estabilización y la crisis económica, dio pie a lo que en la jerga periodística entonces, lo mismo que hoy, se llamó un acontecimiento social, un acto de representación espectralmente brillante en el que podía palparse lo agitado de la época que acababa de pasar. La reacción de los músicos y de aquellos que participaban seriamente en la música también tuvo gran repercusión. Las versiones de Toscanini, sobre todo las de óperas italianas, fueron de una precisión con la que nada en el ámbito musical alemán se habría podido comparar; estableció un nivel de ajuste orquestal que desde entonces se convirtió en la referencia y sobre todo en los Estados Unidos, donde él, tras fundar la orquesta de la NBC, una de las más grandes sociedades de radiodifusión, como si fuera su instrumento, creó un estilo de dirección que en el ínterin ha llegado a ser el modelo sobrentendido. Además, Toscanini impresionó por una actitud ante la interpretación musical que en cierta medida puede resumir el lema del Objetivismo, aunque poco será, por lo demás, lo que haya podido ligar al director, según sus orígenes un hombre totalmente del siglo xix , al Nuevo Objetivismo[1]. Pese a su élan y brio , su modo de hacer se caracterizaba por una cierta clase de planificación, claridad, lucidez; no había nada vago, pero tampoco de manifiesto compromiso expresivo con las partituras por parte del director. Era el antipapa de Furtwängler, un Settembrini[2] de la música, hasta en sus convicciones, sobre todo en su intransigencia con el fascismo, contra el que insobornablemente y con admirable coraje civil tomó el partido de la humanidad racional. Por otro lado, su objetivismo estaba exento de aburrimiento y de frugalidad ascética. Sus versiones refulgían y destellaban, como si estuvieran cromadas; las ruedecitas del engranaje ajustaban sin fisuras, y su ronroneo producía mágicamente la apariencia de necesidad

inexorable. Toda resistencia a la materia sonora, todo riesgo de azar e imprevisión pareció superado, y por encima de todo dominaba el confianzudo temperamento de la tradición teatral italiana. Como maestro ideal, encarnaba, más que sólo el concepto de éste, un ideal de maestría absoluta. Llevó el estilo de la ejecución musical al nivel de la racionalización, esa streamlining [3] que, lo mismo que en las formas con un fin técnico, también en la organización de las instituciones económicas y sociales comenzó a imponerse por primera vez en Europa a comienzos de los años treinta. En resumen, acabó no sólo con aquella tradición que ya veinte años antes Gustav Mahler había denunciado como desaliño, sino que con toda precisión dio con el estilo del momento, que lo elevó de una celebridad italiana a la monopolización de la esencia orquestal.

Se da con esto idea de la relevancia histórica de su aportación. Coincidió ésta con una autorreflexión crítica de la música, sensibilizada contra las distorsiones de las obras producidas por la manera tardorromántica de interpretarlas. El rechazo del gesto con voluntad de fascinación por parte de la llamada gran personalidad que precisamente entonces estaba emigrando de la música a la política –por supuesto, también ya la incipiente alergia a la expresión– se alió con una responsabilidad estética formada en la consciencia de la construcción de la gran música y que valoraba más una práctica musical adecuada al sentido musical que la proyección arbitraria de emociones subjetivas sobre los pentagramas. La aspiración a esta nueva interpretación se dejaba sentir en los más distintos lugares, con la máxima fuerza en Viena, donde tras el final de la Primera Guerra Schönberg se afanaba por la reproducción estructural, pero también en el círculo de Stravinski e igualmente en el joven Hindemith, en el sentido de una actitud estilística de impassibilité maquinista y hostilidad a la expresión. Aunque mucho más viejo, Toscanini, a partir del trabajo con su material, la orquesta, parecía haber llegado a resultados similares. A éstos no les prestó meramente la autoridad de su nombre, sino que además los tradujo a la praxis de la vida musical oficial, que entonces se mostraba aún más reacia, si cabe, que hoy en día a las innovaciones defendidas desde el bando de la composición. Su energía en la reforma del modo de tocar de las orquestas se vio favorecida por la riqueza material de las más grandes instituciones

musicales, sobre todo por la posibilidad de ensayar sin límites. Como virtuoso de la dirección de precisión físicamente flexible, atacó fanáticamente ese mismo virtuosismo directorial y confirmó a los músicos jóvenes en algo que ellos ya pensaban mientras convencía a los veteranos y al público culturalmente conservador mediante el servicio de una tradición que él depuró implacablemente de distorsiones. Resultaron versiones ideales, como desde los grandes días de Bayreuth sin duda sólo Mahler había logrado. Quienquiera que se opusiera a la monstruosidad musical dominante tenía que saludar el cortante filo de la intención de Toscanini, aprender de él, aceptar muchos de los rápidos tempi entonces aún totalmente desacostumbrados, que a veces Toscanini elegía desentendiéndose de la tradición.

Pero la aportación de Toscanini era tan imprescindible como con progresiva diferenciación cambiaron las cuestiones problemáticas a las que se aplicaron. Hace mucho que en la esfera de la producción, de la composición, se hizo patente el precio del remozamiento objetivista y de la nuda funcionalidad, y, como en todo, también aquí la reproducción depende de la producción. No se trata de que el desde Toscanini sospechoso gesto romántico podría resucitar; de que un director podría de nuevo conducir las primeras notas de la Quinta sinfonía más lentamente que el resto y con ello demostrar a la audiencia la dignidad del destino. Pero sin duda la exigencia de un hacer música de manera objetivista significa que, de hecho, el todo debe exponerse con todas sus ramificaciones, su riqueza de formas, su esencia latente en lo sensible, en lugar de sumergirlo bajo un superficial decurso en sí cerrado, imperturbado, y dejar al oyente que rastree debajo de la fachada lo que auténticamente sucede en la música mientras la imponente fachada le impide precisamente llegar a ello. El peligro de hacer música ya no es el espressivo ni el rubato , sino el mero funcionar según el modelo de organización y administración; procedimientos que, pese a toda la objetivización, no permiten que se haga justicia a la cosa, sino que centralizadoramente la atraíllan y acaban por romperla. Pero éstas no son cuestiones de mera moda estilística y de cambiante actitud artística, sino que tienen como escenario las obras mismas. Lo que hoy en día cabría preguntarse con respecto a Toscanini es si su objetivismo era lo bastante objetivista; si su asiduo servicio a la

obra sirve a la obra o en última instancia sólo a la ostentación de un autosuficiente apresto para la dominación del material. Las limitaciones individuales del Toscanini músico bien podrían evidenciarse a este respecto como las de la tendencia que su nombre representa en la historia de la música. Pero mientras tanto ha pasado a contarse entre aquellos grand old men cuya autoridad patriarcal dentro de la anónima jerarquía del mundo administrado ha asumido una especie de función vicaria –la de la «personalización»– a la que la impotente consciencia de incontables se aferra desesperadamente. En Toscanini se cree a capricho sólo para tener algo en lo que creer, y esta fe es por supuesto síntoma de un estado espiritual que conviene a la autonomía del juicio en cosas artísticas tan poco como en cualesquiera otras. Las dudas sobre Toscanini tienen un efecto blasfemo, cuando lo blasfemo es más bien la disposición a hacer de él un dios. Las ponderaciones objetivistas sobre el profeta del objetivismo musical no cambiarán nada en tal reverencia, pero quizá puedan arrojar luz sobre el fenómeno de la mentalidad autoritaria y sujeta a la autoridad, que también se adueña del arte.

A mí, sin embargo, dudas sobre Toscanini, en contextos puramente musicales, comenzaron a surgirme antes de que pudieran preverse semejantes perspectivas. Recuerdo la transmisión radiofónica de una versión de la Séptima sinfonía de Beethoven desde Salzburgo que en el verano de 1934 oí en Madonna di Campiglio junto a un grupo de huéspedes de hotel que escuchaban devotamente. Separado del sugerente entorno de la sala de ópera o de conciertos, todo sonaba incomparablemente mucho más descolorido; por una parte, adolecía de ausencia de tensión interna, como si con la primera nota la música, en lugar de nacer, estuviese decidida de antemano, tal como sucede con una grabación discográfica; como si la interpretación misma se pareciera ya a su transmisión mecánica, y luego, en el Allegretto , pasada de moda y sin correspondencia con las inequívocas indicaciones beethovenianas. Posteriores ejecuciones a las que asistí en Nueva York me lo confirmaron; especialmente, sin embargo, una tarde en casa con un amigo sumamente competente, cuando, de nuevo oyendo una transmisión radiofónica, comparé metrónomo en mano los tempi de Toscanini en la Novena sinfonía con los

beethovenianos. De Toscanini hoy en día se dispone de una considerable cantidad de grabaciones discográficas que permiten oír muchas veces, minuciosamente y a voluntad, el todo y los detalles, e intentar traducir la impresión global a hallazgos más o menos precisos.

La extraña política de Toscanini con los programas siempre sorprendía: su aversión a la música contemporánea avanzada tanto como su falta de sentido para el nivel compositivo. Con todo desparpajo presentaba obras de camaradas italianos de tercera fila, y una de las grabaciones que ahora todavía se encuentran en circulación contiene un vals kitsch de los tiempos de Maricastaña, Les patineurs[4], con la advertencia de que se trataba de una de las composiciones favoritas de Toscanini. Puesto que a su salvación difícilmente podría sentirse tentado incluso el más empecinado esnobismo, tiene que operarse con lo contrario a éste, la ingenuidad. Ahora bien, el gusto de los intérpretes, en el que es fácil que se incluya la consideración del efecto, suele ser inseguro, y cabe pretextar que la diferencia enfática de nivel, en la música superior y la inferior, es específicamente alemana y ajena a los países latinos. Allí no hay siquiera una palabra para kitsch . En todo caso, hasta hace poco allí no se separaba tan rigurosamente entre la función social del arte y la autónoma, en general no se tomaban el arte acérrimamente en serio como nosotros. Pero, una vez Toscanini se proyectó como campeón de la gran música, había firmado tácitamente un contrato para reconocer la diferencia entre ésta y las mercancías; si no, su mismo empeño en la versión auténtica se convertiría en seriedad brutal. En definitiva, la falta de relación con la producción actual parece incompatible con su ideal reproductivo. Pues la reproducción siempre tiene su fuerza e idea en el estado más avanzado de la composición, y de ahí es de donde se nutren todas las intenciones interpretativas decisivamente nuevas. La tendencia objetivista que Toscanini representa pierde en sustancialidad si no se mide por el mismo principio constructivo de lo compuesto, tal como éste opera en la presente época. De hecho, la fuente de su clase de objetivización es sumamente distinta de la compositiva. Su susceptibilidad frente al azar y el añadido es la del domador: nada debe salir mal. Su ideal de perfección está adquirido en el más estrecho contracto con el aparato de la orquesta. Ésta es

dominada soberanamente; aprestarla como instrumento para la composición era secundario; en primer lugar está la voluntad de que la cosa funcione, de que todo encaje, discurra limpiamente, sin ser perturbado siquiera por el director, como nunca antes. Esta dedicación al aparato como un fin en sí mismo implica en el modo de reproducción de Toscanini un momento que luego apareció, con funestas consecuencias, también en la composición: el predominio de los medios sobre el fin, el fetichismo. Bajo la mirada de Toscanini la música se reifica como algo prefabricado. Con la eliminación de las tensiones técnicas de un posible fracaso se produce también la de las de la composición latentes bajo la superficie. Todo aparece hasta la última nota tan claro y distinto como si pudiera llevarse a casa asépticamente empaquetado, pero confiadamente: en lugar de la obra interpretada, lo que resulta es su vaciado en una masa de material sintético. La unidad que Toscanini logra y de la que en principio tanta fuerza de sugestión emana ignora la resistencia en la cosa. Ésta se devana mecánicamente a jirones: donde quizá lo haga más claramente es en el inicio del primer movimiento de la Cuarta sinfonía de Brahms, en que la repetición figurada y variada del tema principal es marcada desarticuladamente hasta el comienzo del primer clímax. Realzan en esa repetición la impresión de lo mecánico los rígidos acentos sobre los primeros tiempos del compás. La unidad en la ejecución, lo mismo que en la composición de música sumamente articulada, sólo se logra allí donde es arrancada a la multiplicidad de pulsiones en conflicto mutuo, proceso y resultado al mismo tiempo; pero en Toscanini es a priori , preestablecida, le falta, por así decir, el sufrimiento sólo por el cual llegaría a la unidad. Sin duda, los tempi, por comparación con los distendidos románticos, son muchas veces –de ninguna manera siempre– rápidos y modernos. Pero con los nuevos tempi sólo no basta, sino que lo decisivo es lo que sucede con ellos: si con ellos se capta la plenitud de lo articulado y diferenciado. Y es que Toscanini niega esto. Sin duda, el tema secundario del primer movimiento de la Primera sinfonía de Beethoven él lo lleva más rápido y menos sentimentalmente de lo que nunca consintió la mala tradición, pero especialmente tras la modulación a menor la articulación y la acentuación se pierden por completo, y la ejecución fresca se convierte en el precio de una

precipitación que verdaderamente carece de embrujo. Una pieza como el Scherzo de la música de Mendelssohn para el Sueño de una noche de verano es ensartada de mala manera hasta no dejarle un solo intersticio. Ahí hay muchas cosas admirables: el virtuosismo de los vientos, la escansión de acentos sincopados con los que forman un ritmo propio, un jadeo antes no percibido en esta música. Pero ha perdido todo esmalte. Todavía en la época de Hitler, le regalé el disco a una profesional de la música tan sagaz como íntegra, y de origen italiano, la cual opinó: grandioso, pero como si las cabras italianas hubieran devorado el bosque alemán.

Ahora bien, en compensación por la falta de plasticidad y articulación en tal ensartamiento, en Toscanini funciona una determinada clase de inesperado subjetivismo. O bien el director operístico italiano estimula a la orquesta y algo indiscriminadamente traspone al sinfonismo strette verdianas ávidas de aplauso, o bien, con absoluta falta de gusto, obedece a una primitiva complacencia en el sonido, se recrea en pasajes llamados bellos, los paladea sensualmente, con total indiferencia hacia lo que suceda con el contexto formal hacia el que, por lo demás, esta manera de hacer música se muestra tan solícita. Con lo cual el riguroso maestro hace concesiones a las necesidades culinarias de los oyentes de canciones de moda. El primer movimiento de la Cuarta sinfonía de Brahms es sobremanera rico desde el punto de vista formal. En un pasaje extraordinariamente cantabile de ocho compases en si mayor, un antecedente en los vientos contrasta con un consecuente en las cuerdas; naturalmente, el consecuente en las cuerdas suena más suntuoso que el más fríamente instrumentado antecedente en los vientos. Pero Toscanini se abalanza con tanto entusiasmo sobre las cuerdas, que el consecuente deja de percibirse como la mitad de un tema, como la respuesta que en la construcción formal brahmsiana representa, sino que, por obra del tono exorbitantemente exagerado y dulzón, se convierte en lo principal, rebaja por así decir la exposición del tema a lo secundario y con ello desequilibra la forma. Categorías formales más sutiles son ajenas a esta manera de hacer música. Sigue a ese tema brahmsiano un pasaje que, análogamente a como ya no pocos desarrollos en Schubert, se disipa, en cierto modo se adormila. Nada de eso cabe sentir en Toscanini, sino que todo se devana como de una hebra,

suena en planos iguales, no conoce ninguna distinción de diferentes grados de presencia.

Pero, ante todo, la supremacía del control impide a Toscanini seguir a la música allí donde precisamente no quiere ésta que se la mantenga atraillada. Es incapaz de dejar que un pasaje «arrastre». En el movimiento lento de la Cuarta sinfonía de Brahms, inmediatamente antes del final, hay una melodía inefablemente conmovedora, trascendente, para clarinete solo. Su sentido formal consiste en que durante un par de segundos suspende el decurso cerrado. Furtwängler, contra cuya Cuarta brahmsiana puede objetarse todo lo posible, llevaba esto con máxima intensidad. En Toscanini no pasa nada aparte del prescrito ritardando . Otrosí: en la coda del primer movimiento de la Novena sinfonía hay un famoso pasaje en el que la trompa asume el modelo de ejecución desarrollado a partir del tema principal, un momento que sobresale de la totalidad con un inolvidable color. Toscanini pasa por encima de él; ni siquiera el colorido de la trompa destaca adecuadamente; la relativa autonomía por la que se define todo auténtico episodio musical es allanada. Algo parecido ocurre en el preludio de Los maestros cantores, que, por lo demás, en su conjunto a Toscanini le sale especialmente mal. En la breve sección, intensamente modulante, que introduce en la parte central, es seguido por el tema Abgesang[5] de la Canción del Premio, en cuatro por cuatro y transportado a mi mayor, en una armonización grandiosa cuya profunda dimensión perspectivista de melodía de canción produce un insospechado efecto, oscuro y cálido a un tiempo: alguna vez tiene que haberlo sentido quien quiera entender Los maestros cantores . La ejecución pasa también por encima a toda prisa, como si no quisiera más que no perderse, sólo que para avanzar a toda costa, mientras la unidad precisamente de una música tan rica en detalles cincelados como la de Los maestros cantores exige un tal perderse, es más, aspira a ese perderse y reencontrarse y no a consumar una simple identidad de todo. Pero toda esta versión del preludio de Los maestros cantores deja que se pierda ese exceso, esa desmesura, lujuria, que no es externa a la pieza, sino inherente a su contenido. Desde el punto de vista técnico, de ello es culpable, sin duda, la costumbre que tiene Toscanini de poner tajantemente en primer plano las melodías de las voces superiores a costa de los –en

Wagner absolutamente esenciales– contrapuntos armónicos. Para él las voces intermedias carecen de importancia; él nunca malgasta su atención en otra cosa que en el acontecimiento principal situado en primer plano. Pero la verdadera interpretación musical siempre exige: pierde para ganar, y su paradoja consiste en no deber perderse al hacerlo; Toscanini nada sabe de tal paradoja.

Él no sabe ralentizar. Tras su porte majestuoso acecha el temor de que con sólo un segundo que lo deje de la mano, el oyente podría cansarse del espectáculo y huir; un ideal de taquilla autonomizado con respecto a la persona, institucionalizado, que erróneamente se reconoce a sí mismo como fuerza imperturbable de iluminación. Éste impide aquella dialéctica entre todo y parte que se da en la gran música y debe realizarse en una gran interpretación. Lo que desde el comienzo se establece es un abstracto concepto general del todo, rápido como el boceto de un cuadro y que luego es por así decir pincelado con una suntuosidad sonora cuyo momentáneo brillo sensible ensordece al punto de que al detalle le son sustraídos sus auténticos impulsos. La musicalidad de Toscanini tiene algo de ajeno al tiempo, visual. La forma vacía del todo es aderezada sin referencias con aislados estímulos de la escucha atomística, de una manera no tan distinta de lo que sucede en la industria cultural. La streamlining de la funcional maquinaria orquestal y la atomización en detalles meramente sensibles son, por cierto, encajadas de una manera minuciosa, pero sin embargo a la música sigue en verdad sin integrársela; en él el detalle nunca impulsa de por sí al todo. En lugar de eso, lo que hay son clímax de antemano distribuidos, antes dispuestos según el perfil dinámico global que desarrollados a partir de impulsos motívicos, y luego descargas en las que un imponente volumen sonoro sustituye a la resolución de las tensiones compositivas. Cuanto más tensa la música, tanto más crasa la desproporción: así, al final del desarrollo del primer movimiento de la Novena sinfonía y en la reentrada del tema principal, con crescendi de los timbales dentro del fortissimo que Beethoven no demanda. Así como en la Missa solemnis , que a veces se presta a manipulaciones de esa clase, domina una monumentalidad inquebrantable que nada permite soñar de los abismos espirituales de la obra. En ocasiones, el sonido es tan intenso, que en los extremos contrastes dinámicos ya no es en

absoluto audible un pianissimo que sigue inmediatamente al fortissimo , sino que es sofocado por la gigantesca sonoridad precedente; el ideal de claridad que induce a tales extremos se convierte en lo contrario. Si de la desproporción hubiese de culparse al ingeniero de sonido, Toscanini tendría que haber desautorizado el disco.

Tales observaciones, que quizá parezcan pedantes tomadas una por una, permiten comprender una cuestión central en el modo de hacer música de Toscanini: que su fidelidad y perfección se vuelven contra sí mismas, no meramente en el vago sentido de que contradicen el llamado espíritu de la obra, sino por cuanto entran en muy evidente conflicto con la obra. Así, con frecuencia los tempi de Toscanini no coinciden con las indicaciones metronómicas de Beethoven. Su concepción del rigor es ciertamente ajena al arbitrio de los antiguos directores estrella, pero sin embargo se orienta mucho más por la manifestación sonora que por aquello que debe manifestar. En cuanto entre ambos elementos musicales se producen dificultades, como constantemente es el caso en la música sumamente organizada, el objetivismo de Toscanini procede «realistamente», según las posibilidades y los deseos de la maquinaria. La exposición de la Novena de Beethoven contiene una sección en la que una figura de fusas se extiende, como campo de resolución rítmica, por toda la textura. Con propósito inequívocamente polémico contra la costumbre romantizante, Toscanini lleva todo el movimiento más rápido que la metronomización beethoveniana. Aun cuando se le conceda esto, su estilo, la disposición de toda la pieza de un tirón, que no quiere que se produzca siquiera la consciencia de su duración, le obligaría a mantener férreamente el tempo ; puesto a ser Toscanini, ha de serlo hasta el final. Pero el pasaje de fusas casi no se deja realizar a su tempo e inmediatamente sacrifica su principio, se adecua a lo que el aparato permite, cede considerablemente en el tempo . Los músicos cuentan un chiste del pianista Moritz Rosenthal [6] , que, cuando se le pidió su opinión tras oír por primera vez a Paderewski [7] , contestó: «Un pianista excelente, desde luego, pero no es Paderewski». Del mismo modo, el admirable Toscanini carece precisamente de aquellas propiedades que se le atribuyen y en las que se funda el mito. Su perfeccionismo, como toda complacencia

en la mera funcionalidad, convergía con algo de regresivo. En pasajes más difíciles opta por la precaución; si es fácil o él teme que la música se le escape de las manos, se pone al galope como en el circo.

Pudiera objetarse que, hiciera lo que hiciera Toscanini, a mí me parecería mal; si marcase el tempo a rajatabla, le acusaría de indiferenciación; si alguna vez se desviase, le acusaría de arbitrariedad. Pero si en algún caso el tratamiento de los detalles tuviese que orientarse por la ley formal de ejecución escogida por el mismo Toscanini, si por lo demás respeta el tempo incondicionalmente, hasta la precisión mecánica, entonces no puede aflojar las riendas allí donde es técnicamente cómodo, sino que en todas partes debería buscar posibilidades de diferenciación dentro del tempo establecido. Sin embargo, la objeción central contra él acaba por ser no la elección de tempi básicos erróneos y la esclavización a ellos, sino la absoluta incapacidad para la articulación dentro de sus propios presupuestos. El sentido de ese pasaje de fusas –y a propósito de tales detalles puede sin duda disputarse mucho sobre el gusto, es decir, juzgar perentoriamente la calidad de una versión– es, como queda dicho, el de un campo de resolución, el del movimiento intensificado. Si el pulso básico se refrena, entonces sucede lo contrario de lo que desde el punto de vista arquitectónico la figura debe hacer en el movimiento: ralentización en lugar de fluidificación. La deferencia para con el aparato se vuelve inmediatamente contra el sentido musical.

A no dudar, para un director con las pretensiones de Toscanini, el criterio sería Beethoven, y no lo satisface. Su visión básica del primer movimiento de la Novena , análoga por lo demás a lo que sucede también con el de la «Heroica» , yerra el tiro. El afán de deswagnerizar el movimiento le hace olvidar lo más sencillo, la propia prescripción de Beethoven: Allegro ma non troppo, un poco maestoso . No queda nada de majestad; nada de la autoproducción del tema principal a partir de ciertas chispas errantes; con la primera nota, todo lo que suena está acuñado igual, es igualmente definitivo. La relación del tema, en cuanto un resultado, con el motivo a partir del cual crece: esta relación absolutamente dinámica se convierte en una de mera yuxtaposición, de

coordinación. Lo que se presenta es algo acabado, no se lo

desarrolla. El hecho de que la música pierda lo abisal, su atmósfera, no cabe despacharlo con el discurso, desde Nietzsche barato en Alemania, de la limpidezza latina, ni con el de la fidelidad insobornable, sino que se basa en una carencia técnica, es decir, de objetividad: en la incapacidad para desplegar como un devenir los fragmentos motívicos introductorios al gran tema. No habría que abocarse poéticamente en la atmósfera, sino sólo hacer justicia al proceso compositivo objetivo, y la cosa tendría ya de por sí su atmósfera.

En el infatigable ensayador, en el orquestarca a la manera de un Reinhardt[8], el afán periodístico ha dado fe de una obsesión demoníaca. Pero, por vehemente que pueda haber sido su temperamento, musicalmente era un demonio sin «demonía». La dimensión de la profundidad, que musicalmente tiene su preciso lugar técnico en la relación entre elementos presentes y no presentes en el decurso, se encoge a favor de un mero presente abstracto. Si Toscanini alcanza el tema principal de la Novena sin haberlo correctamente aprehendido mediante un proceso, como castigo este tema principal se le malogra. Su perfil melódico, el de la caída interválica, es enterrado bajo el sonido expansivo que se supone resultado de la exposición que la conexión motívica habría tenido que lograr. Esta falta de perfil se transmite entonces a lo siguiente; el tema secundario, formado por breves entradas alternantes, estructuralmente contrastante con el tema principal, se hunde en el trasfondo como consecuencia de la preocupación de Toscanini por mantener juntas las frases. El aliento de las entradas individuales, pero con el carácter de todo el tema, es sofocado, y así se echa a perder aquella plasticidad que por sí sola capacitaría para mantenerse con vida líricamente a la sombra gigantesca del tema principal. Eso se nota aún más en el regreso del tema secundario, en la recapitulación, que en la exposición.

Cabría preguntar si Toscanini entendía algo de fraseo; si en él la concentración de la atención en superficies sonoras cerradas no atrofió el instinto para cualquier aliento de la música. Queriéndola domar, la estrangula allí donde ella debería cantar. Y precisamente este comportamiento merma la claridad que en la manera objetivista de hacer música debería sin embargo destacar: el entretejimiento angustiosamente ininterrumpido de las figuras las

desgasta de tal modo, que apenas se las puede ya distinguir. Cuando más tarde, en una disposición orquestal reducida a música de cámara, la totalidad de cuyas consecuencias desde el punto de vista compositivo sólo se extrajo cien años después de la Novena , el tema principal reaparece piano en el desarrollo, frente al expuesto pasaje Toscanini se muestra totalmente desvalido: en su interpretación casi no produce ningún sentido musical. Lo vaporosamente vago del fragmento sólo cumpliría su determinación si el material al que de modo no asertivo recuerda hubiese sido antes presentado de modo verdaderamente asertivo.

En comparación con Beethoven, la interpretación de Wagner por Toscanini desmiente muchas veces la representación del meridional al que debería resultar remota la música para la mitología nórdica. Aquí el Toscanini director operístico triunfa sobre el músico: la mise en scène que prescribe la regla a la obra de arte total de Wagner es también la de su dirección. Sin duda, su gusto por los extractos wagnerianos sin voces recuerda fatalmente los popurrís, da igual si Wagner, como concesión táctica, dio su bendición a tales extractos. Pero una grabación como la del Viaje de Sigfrido por el Rin y la escena que lo precede, falsamente descrita como prólogo y gravemente mutilada mediante cortes, tiene pese a ello algo grandioso: la unidad de precisión e instinto sonoro, la force de Toscanini, es aquí exactamente lo que debe ser. También la versión del preludio del Tristán puede al menos apelar a la decidida visión que Wagner expone sobre los tempi lentos en su escrito sobre la dirección de orquesta, y la predisposición a lo extremadamente lento es recompensada por una expresión de lo ansiado, de lo insaciablemente anhelante, desconocida para la rutina teatral y musical normal, de efectos moderadores y mitigadores sobre la pieza.

Pero siempre que la música verdaderamente trasciende, que habla como la voz de la humanidad, la interpretación de Toscanini enmudece. Donde probablemente resulta más convincente el tono de la humanidad en las sinfonías de Beethoven es en el trío del Allegretto de la Séptima sinfonía; pero en Toscanini pasa como sobre una cinta transportadora: como si la música ya no se atreviera a abrir los ojos; y si realmente ya no puede hacerlo, Toscanini cumple harto diligentemente sus deberes como ejecutor de la

tendencia histórica. Otrosí, el instante que precede al Trío del Scherzo de la misma sinfonía: de repente el unísono de la orquesta queda suspendido como una señal en el aire, antes de que el tema de canción popular exhale el último aliento: en Toscanini se convierte en un sonido retenido, exhaustivamente marcado, un motivo precipitado, su atolondrada continuación, nada más. Basta comparar tales pasajes con los discos wagnerianos o incluso con la música italiana en grabaciones de Toscanini para darse cuenta del splendeur et misère del maestro .

Como se sabe, Wagner calificó esa Séptima sinfonía como la apoteosis de la danza. Pero Toscanini mismo es la apoteosis, el extremo perfeccionamiento de un tipo en el fondo preespiritual, incluso preartístico: el director operístico que en su lucha con la máquina nunca se fatiga ni sucumbe, sino que la somete a su voluntad, al precio de, al hacerlo, él mismo asemejarse a ella. Corresponde a la idea platónica del director de banda militar. El fenómeno Toscanini y su efecto coinciden con las tendencias a la regresión dominantes. Wagner describió con benevolente arrogancia a los viejos directores alemanes del siglo xix , que en verdad habrían sido marcadores del compás sin liberar la música; el viejo Wilhelm Heinrich Riehl[9] ha transmitido el perfil de algunos de estos hombres. Ahora bien, es como si en la elegante maestría de Toscanini la dirección de orquesta hubiera de nuevo vuelto a aquel punto de vista no liberado, adocenadamente preliberal; como si la crítica de la interpretación romántica no llevara a la realización de una forma superior de hacer música en la que sentido y rigor se emparejaran, sino como si se escindiera en mero rigor y su correlato, el mero brillo sensual, a costa de la traducción del sentido musical a la conexión de los fenómenos sonoros, de lo que, desde una perspectiva estética general, Hegel llamaba la manifestación sensible de la idea. Exactamente eso, la sugerente restauración de un punto de vista meramente presubjetivo por un sujeto vehemente, es lo que interesa a los oyentes. Para éstos el maestro es ambas cosas, sucedáneo de una personalidad autoritaria y de una religión, y expresión de la victoria de la técnica y la administración sobre la música; en él se sienten, en cuanto ahora también musicalmente administrados, seguros y amparados. Mientras que creen que su entusiasmo demuestra el propio cultivo, se asemejan ya a aquellos

adolescentes que una vez observé en Florencia, a los que su profesor había sacado del Palazzo Pitti y en la plaza ante éste, una vez cumplida la obligación cultural y a ojos vista aliviados, se agolparon en torno a un gigantesco Cadillac y le tributaron aquel respeto que en el interior habían sido probablemente en vano animados a sentir. Pese a la máxima integridad subjetiva, pese a la máxima capacidad artesanal, el esfuerzo artesanalmente limitado de Toscanini prepara el desastre. Transforma la música en un poder imponente por el mero ir como una vela, vacío en el interior. Por encarnar el espíritu objetivo de la época de una manera sumamente adecuada y nada más, se muestra conjurado con aquello a lo que, según su consciencia, tan valientemente y sin concesiones se opuso: ser parte de quienes mediante el arte ratifican una vez más la supremacía de lo meramente existente sobre lo que sería distinto, sobre la posibilidad utópica. Se cuenta que una vez le presentaron una partitura contemporánea. En ella había prevista una nota pizzicato con un signo de crescendo y decrescendo . Toscanini habría escrito al margen: « stupido ». En cuanto especialista, quiso censurar la estupidez de la fantasía compositiva que él veía en que de una nota pulsada, sobre la que, una vez atacada, el músico ya no tiene ningún poder, se demande que aumente y disminuya. Con ello colocaba a la empiria, a la praxis, a la tozuda realidad, por encima del ingenio que incluso en una nota así quería despertar vida; eso reta al director a encontrar los medios adecuados, y tendría razón aun cuando no se pudieran encontrar. Toscanini llamó a esto « stupido », pero la sagacidad mundana que al hacerlo demostró es estupidez de segundo grado, hostilidad tecnocrática al espíritu.

[1] Movimiento estético surgido en la segunda mitad de los años veinte como oposición al Expresionismo. En las artes plásticas sus representantes más relevantes son Max Beckmann, Otto Dix, Georg Grosz y la Bauhaus, y en música Paul Hindemith, Igor Stravinski, Ernst Krenek y Kurt Weill. [N. de los T.] < <

[2] Settembrini: personaje que en la novela La montaña mágica de Thomas Mann representa el racionalismo y la Ilustración. [N. de los T.] < <

[3] Streamlining: en inglés, «eficacia». [N. de los T.] < <

[4] Les patineurs [Los patinadores] es una suite para ballet en ocho números, arreglada y editada por el inglés Constant Lambert (1905-1951) basándose en música de la ópera en cinco actos El profeta , compuesta por Meyerbeer en 1849. Éste, nacido en Berlín como Jakob Liebmann Beer (1791-1864), cambió su apellido por el de Meyerbeer a fin de acceder a una pensión que por ello le prometió su abuelo materno (Meyer), y el nombre por el de Giacomo a partir de su estancia en Italia. [N. de los T.] < <

[5] Abgesang : tercera y última estrofa en las canciones de los ministriles y maestros cantores alemanes. Su melodía descendente contrasta con la ascendente de las dos primeras estrofas, llamadas Stollen , que forman el Aufgesang . La forma tripartita global recibe el nombre de Bar . [N. de los T.] < <

[6] Moritz Rosenthal (1862-1946): pianista ucraniano. Debutó en Viena en 1876. A partir de 1877 fue supervisado por Liszt, tras cuya muerte realizó su primera gira por los Estados Unidos. Su interpretación fue alabada por su virtuosismo y variedad tonal. Impartió clases en Nueva York desde 1938. [N. de los T.] < <

[7] Ignacy Jan Paderewski (1860-1941): pianista, compositor y político polaco. Se distinguió por su personal tratamiento del rubato . Entre 1910 y 1921 desarrolló una intensa actividad política en su país. También apoyó a jóvenes compositores polacos y trabajó en una nueva edición de las obras de Chopin. [N. de los T.] < <

[8] Max Reinhardt (1873-1943): escenógrafo austríaco. En 1905 fue nombrado director del Deutsches Theater de Berlín. Estrenó a numerosos autores contemporáneos como Gorki, Ibsen, Wedekind y Hofmannsthal. Apartándose del naturalismo de sus predecesores, introdujo dispositivos tan novedosos como la escena móvil. Fue también conocido por su exigente tratamiento de los actores. Emigró a los Estados Unidos huyendo de los nazis. Murió en Nueva York. [N. de los T.] < <

[9] Wilhelm Riehl (1823-1897): periodista, escritor, sociólogo y político alemán. Aunque de talante conservador, sus vívidas descripciones de la sociedad de su tiempo estimularon a muchos

pensadores y sociólogos de todas las tendencias en las generaciones subsiguientes. [N. de los T.] < <

Sobre la prehistoria de la composición serial

La objeción corriente contra los nuevos principios formales que se conocen con el nombre de composición serial, dodecafonismo, música serial, los acusa de ser reglas de juego arbitrariamente inventadas, externas a la composición misma, que sólo aparentemente organizan lo que concretamente sucede en la música, pero no lo impregnan desde dentro. La música de este tipo se desdobla en un orden abstracto, como tal no perceptible, y un caos para el oído inmediatamente receptivo. Indiscutiblemente, tal cosa existe, como en general existe nueva música mala; lo mismo que, por supuesto, la había mala en la tradicional, únicamente compactada en la superficie por el sistema de referencias de la tonalidad, sin que sin embargo en ella se hubieran convertido verdaderamente en una misma cosa estructura y acontecimiento individual. No obstante, ni esto vale para toda la música antigua, ni afecta ese reproche a toda la nueva. La hoy en día incuestionable autoridad de las obras de Schönberg, Berg y Webern atestigua la significativa unidad de los principios formales y el instante musical fenoménico. Excluye el mismo pensamiento en la arbitrariedad de los principios formales. Cuando en una ocasión Schönberg habló de su invención del dodecafonismo, Eduard Steuermann [1] le contestó con razón que no lo había inventado, sino descubierto. Lo que con ello quizá se quita a la ilusión de una creación desde la nada lo compensa la alusión a que los nuevos procedimientos están contenidos en la cosa misma, han sido extraídos de ésta, no impuestos por la fuerza. Por lo demás, la distinción, que se halla en la objeción habitual, entre elementos de la música misma naturales y meramente creados, arbitrarios, es ella misma arbitraria; en verdad, lo que con ella se afirma en nombre de una naturaleza que la intervención intelectiva del compositor viola contiene en sí ya el momento de la racionalización; la musical es siempre ya una segunda naturaleza. En todas las etapas de su historia se renueva la relación entre material y espíritu, entre lo preexistente y la intervención, entre lo que se ha de formar y la forma; ambas partes están siempre recíprocamente mediadas. Tampoco el principio

serial se introdujo en la música por azar, sino que se desarrolló en ella históricamente, hasta que, según el famoso símil de Hegel, se desprendió de las hojas blastodérmicas bajo las que había madurado y se reveló como algo cualitativamente nuevo.

Sus orígenes se han de buscar en la música tradicional, pero ante todo en aquella libre atonalidad que, como emancipación de todos los sistemas de referencia, aparentemente se oponía a ese principio. Ponerlos de relieve no pretende procurar a la nueva música ninguna cédula de sangre [2]; ni, con el consuelo de que todo eso siempre ha existido y no es en absoluto tan malo, eliminar lo extraño que pertenece a su contenido mismo y sin lo cual éste se evapora. No obstante, semejante prueba favorece, sin duda, la de la necesidad objetivista. Puede mostrarse que los nuevos principios no se fraguaron, como también a no pocos apologetas gustaría, porque no cabía seguir de otro modo, sino que llevan a la autoconsciencia lo que ya se hallaba latente en la emancipación de la música respecto de los límites de los sistemas de referencia tradicionales.

El dodecafonismo se suele derivar del principio de la variación: «El dodecafonismo surgió del principio auténticamente dialéctico de la variación» [3]. Pero el concepto de variación sigue estando con ello demasiado indiferenciado. Tiene en sí una dinámica que está imbricada con la tendencia a la subjetivación tanto como con la tendencia a la integración dentro de la historia de la nueva música. La antigua variación era más o menos la paráfrasis de un tema en sí representado y conservado como siendo inalterable; aún en Schubert se encuentra muchas veces este tipo de variación. Beethoven se rebeló contra tal rigidez, que a la voluntad subjetiva de configuración enfrenta el tema como algo ajeno, intocable. Al resaltar con característica expresión las variaciones individuales o grupo de variaciones respecto del tema original, al mismo tiempo se alejaba cada vez más de la forma inicial de éste, lo transformaba desde dentro, estructuralmente, en lugar de meramente revestirlo figurativamente. En las tardías Variaciones «Diabelli» , donde la caracterización de cada variación individual llega al máximo, la conexión con el tema está ya muchas veces tan oculta como en la nueva música la serie en el decurso de la composición. Sólo funciona todavía en la medida en que un elemento, una dimensión, casi, según la terminología de hoy en día, un parámetro del tema, es

recogido y retenido, pero todo lo demás transformado o inventado de nuevo. Todo lo cual, sin embargo, se mantiene dentro de determinados límites. Por un lado, cada variación se somete a un hermetismo y un redondeamiento que hace pensar en la forma original del tema igualmente en sí cerrado (por así decir, la respeta). Por otro lado, al tema, precisamente porque permanece más allá de sus ulteriores modificaciones como causa remota de éstas, se lo deja intacto. De él se derivan todos los caracteres concebibles, pero él mismo no se disuelve por la sucesión de éstas, su carácter propio no es afectado por el curso de la composición. Ahora bien, la evolución de la técnica de la variación tendió hacia el principio serial mediante la superación de esos límites beethovenianos.

Como se sabe, el procedimiento de Schönberg se presenta groseramente como si hubiera sometido a principios brahmsiano-clasicistas de construcción el material cromático wagneriano-neoalemán. Precisamente esta concepción, si es que se quiere comprender adecuadamente el origen del serialismo, ha menester cierto refinamiento: también en los principios de construcción hay más neoalemán de lo que hasta ahora, sin duda, se ha visto. Berlioz, con el cual se rompió la tradición beethoveniano-clasicista, empleó por vez primera de manera consecuente el Leitmotiv , que hasta entonces sólo había aparecido de un modo esporádico. Ello se debe en primer lugar a la necesidad de caracterización; al mismo tiempo, a la de asimilar la música a la idea de un transcurso puro –de tendencia ya libremente asociativa– más desinhibidamente de lo que antes toleraba la repetición estático-arquitectónica de partes formales recíprocamente correspondientes. Sin embargo, por más que todavía torpe y rudimentariamente, cumple además una función formalmente creativa. Mediante su identidad debe mantener cohesionado lo que amenaza con desintegrarse caóticamente, una vez la tradicional arquitectura sonatística ya no era conciliable con los programas poéticos. En Berlioz, y luego en la escuela neoalemana hasta Strauss, los Leitmotivs son aglomerantes del todo mucho más imprescindibles de lo que nunca lo fueron los temas para variaciones o los modelos de variación en Beethoven. Ayuda a ello el acortamiento del tema más extenso hasta convertirlo en un sucinto motivo: al hacerse más móvil, más

disponible, el tema puede aparecer en los más diferentes puntos y cumplir su deber. Ahora bien, con ello se aleja mucho más de su forma original que en el clasicismo vienés; mediante el desarrollo se lo sobrepasa, se lo fragmenta. El hecho de que la idée fixe de la Sinfonía fantástica , alegoría de la amada soñada, sea distorsionado y envilecido en el último movimiento dice al mismo tiempo algo absolutamente musical. Berlioz todavía siente, por así decir, lo que le está haciendo al concepto tradicional, estático, del tema, incluido el beethoveniano, y no obstante se atreve a lo en Beethoven impensable: la idea de distorsión y caricatura oculta, como tantas veces en la historia de la música, la aparición de la nueva cualidad.

Luego en Wagner, bajo el nombre de la variación psicológica, lo que en Berlioz todavía era chocante cuaja ya como técnica compositiva no problemática, evidente y desarrollada: como principio estilístico. Sin embargo, lo que Berlioz le había inyectado a la música lleva más lejos. En las últimas partes del Anillo , especialmente en El crepúsculo de los dioses , se vio Wagner ante la tarea de cómo acabar el Anillo reutilizando algo conocido, preexistente, es decir, sólo añadiendo un mínimo de nuevos motivos. Pero con la progresión dramática los personajes también tenían que cambiar. En el Sigfrido la llamada de trompa de Sigfrido es una fanfarria derivada de las notas naturales del instrumento. En El crepúsculo de los dioses se convierte en un tema pesadamente acorazado, casi aplastado por la propia armadura, que debe alegorizar al héroe maduro en contraste con el hijo de la naturaleza. El tema es armonizado, transformado rítmicamente y asignado a un poderoso coro de metales, tan lejos de aquella fanfarria como del adulto la infancia en que apenas se reconoce ya. Aun hoy puede todavía sentirse con qué violencia trata Wagner la llamada de trompa. La voluntad compositiva rompe y vuelve a fundir a menudo el tema singular, como en la escena de la fragua la espada de Sigmundo tras el discurso programático de Sigfrido. Lo mismo que en la nueva música, se antoja violento, y lo que es idéntico, con su aspecto chocante, tiene según esto una larga tradición. Comienza en el instante en que la reconstrucción de una ontología musical por parte de Beethoven, la justificación subjetiva de la objetividad formal clasicista, perdió su perentoriedad con respecto al nivel de consciencia compositiva. Los Leitmotivs , al mismo tiempo

perentorios en su identidad y desde el todo sin embargo radicalmente alterados, reducidos a mero material, contra su voluntad, pueden considerarse como las primeras series.

Lo mismo que los poemas sinfónicos auténticamente característicos de la escuela neoalemana –oberturas ampliadas–, también las grandes obras instrumentales tempranas de Schönberg, Noche transfigurada, Pelléas y Mélisande, el Primer cuarteto, la Primera sinfonía de cámara, constaban de un solo movimiento. El hecho de consistir en un solo movimiento quería ante todo, en cuanto «poemas sinfónicos», sustituir por la unidad de la intención subjetiva el arcaizante esquema de los tipos preordenados, intercambiables, de las máscaras musicales de carácter, el cual de lejos aún recordaba a la suite . Pero eso también tenía siempre su lado constitutivo objetivo-formal, la tendencia a la integración, a la unificación de la obra musical, aquí en su sentido más literal y simple, a saber, que un único, en sí totalmente organizado movimiento sustituyera a una multiplicidad de la sustancia musical en movimientos más o menos desvinculados. Los poemas sinfónicos tardíos de Strauss eran, pues, también ya grandes sinfonías de una pieza. Mientras que en la Noche transfigurada y en el Pelléas Schönberg seguía el impulso programático-musical a la obra en un solo movimiento, es decir, acomodaba el decurso de la forma al del poema, a partir del Primer cuarteto para cuerdas ese impulso dejó el campo abierto al musical-constructivo. La conexión entre el hecho de consistir en un solo movimiento y la composición integral explica que en sus últimas obras instrumentales, que en tantos respectos retoman intenciones de la juventud, en el Concierto para piano , en el Trío para cuerdas, en la Fantasía para violín , Schönberg se acuerde también de la forma en un solo movimiento. Asimismo, composiciones recientes de la más diversa orientación, que no tienen nada en común con la música programática – Trío para cuerdas , Improvisación y allegro para violín y piano de Steuermann, Zeitmaße y Gruppen de Stockhausen–, vuelven a constar de un solo movimiento. A partir del Primer cuarteto para cuerdas , Schönberg interpretó el ideal neoalemán del movimiento único como un ideal de unificación constructiva y lo fusionó con el trabajo temático desarrollado de la línea Beethoven-Brahms, con la idea de la composición rica en contrastes, en sí dialéctica, hasta

entonces reservada para obras en varios movimientos. Esas grandes composiciones en un solo movimiento del llamado segundo periodo, el Primer cuarteto , la Primera sinfonía de cámara, pero más tarde también el Concierto para piano y el Trío, están al mismo tiempo, como Una vida de héroe y la «Doméstica» , latentemente divididas en varios movimientos, tal como, a la inversa, no pocas de aquellas en varios movimientos, el Segundo cuarteto y la Segunda sinfonía de cámara, pueden considerarse obras encubiertamente en un solo movimiento. El problema consistía en construir las grandes secciones principales de las obras en su solo movimiento, sus «movimientos», de tal modo que se unificaran. Sólo podía resolverse mediante un tratamiento temático que se correspondiera muy exactamente con lo que Berlioz y los neoalemanes habían hecho con el Leitmotiv . Se interviene en el tema al mismo tiempo que se conserva su identidad. Así, los temas del Primer cuarteto se aproximan mucho ya al principio serial. El modelo del tema secundario del gran Allegro con que se inicia el Primer cuarteto recuerda por su brevedad al Leitmotiv . El infalible instinto formal de Schönberg lo introdujo ya como una especie de «material», como algo que se había de tratar serialmente, por cuanto al principio suena una melodía del primer violín que funciona como el auténtico tema, el cual por su parte es expuesto bajo la protección de esta voz superior, de modo con toda intención indisimulado. Ahora bien, este tema secundario es, de hecho, tratado a la manera de una serie. De él se deriva el tema de una posterior sección principal, subsiguiente al gran desarrollo y que corresponde a un Scherzo . No obstante, esta transformación todavía se distingue esencialmente de la posterior técnica serial. Se mantienen el ritmo y el perfil de un tema secundario; sin embargo, el intervalo característico, la novena menor con que concluye en su forma original, en el Scherzo se nivela, se reduce a mera octava, mientras que en la composición dodecafónica se conservan los intervalos pero se alteran los ritmos. Pese a ello, lo que la relación de ambas figuras temáticas entre sí tiene en común con la técnica serial es, sin embargo, el hecho de que tras ambas se oculta algo así como un «material» subcutáneo –el recuerdo de la protolínea de Schenker[4], en general de Beethoven, se impone–, del cual luego derivan caracteres totalmente diferentes cuyo tono y contenido expresivo ya no se

tienen absolutamente en cuenta entre sí; es decir, el hecho de que al principio de la variación se lo desprenda de la superficie se convierte en un proceso de disposición del material, mientras que las soi-disant variaciones individuales representan las unas para las otras temas o motivos totalmente nuevos. Ya no se componen variaciones sobre temas: la composición se convierte en variación toda ella, sin tema estático. Hasta qué punto, a la manera de una serie, el tratamiento del tema deja tras de sí el origen de éste, hasta qué punto, por tanto, el tema se convierte en material, se muestra en la parte conclusiva, correspondiente a un rondó, del Primer cuarteto , donde ese tema constituye una idea secundaria que ciertamente tiene los contornos pero rítmicamente nada, ni tampoco el intervalo característico en común con el tema secundario original. Ahora se ha remodelado en algo indolentemente fresco que se ha de cifrar en música, desprovisto de aquella tensión que al principio le era propia y que, a medida que la forma global se ha ido desarrollando, ha sido saldada, liquidada. Tales procedimientos totalmente explícitos ya en el primer movimiento sólo necesitaban liberarse de las relaciones y estructuras tonales para que Schönberg tuviera en sus manos, en cierta forma o como esencia de su modo de trabajo temático, el principio serial.

Cuanto más indisimulada una figura, tanto más adecuada es para convertirse en una serie. El tema principal del Primer cuarteto , contrastante con el tema secundario por el hecho de que es hilvanado como una larga melodía, en sus tres primeros compases tiene como acompañamiento un bajo ascendente por segundas que luego, como la mayoría de las veces en Schönberg, permuta con la voz superior en el sentido del doble contrapunto[5]. Ahora bien, este contrapunto del violonchelo Schönberg lo utiliza, totalmente a la manera de las series posteriores, como nuevo tema en el desarrollo. Los intervalos se conservan, pero los valores de las notas se reducen y el ritmo se altera. La identidad con el tema ya no puede apenas percibirse en la audición; pero sin duda se comunica como momento de unidad a los muy complejos acontecimientos musicales.

La invisibilidad del momento de unidad frente al trabajo temático, central para el principio serial, no es un resultado tardío de una técnica fija. Remite al mismo proceso compositivo.

Schönberg informa al respecto en el ensayo sobre el dodecafonismo ahora publicado en el volumen Style and Idea . En el complejo de su llamado primer tema, la Sinfonía de cámara, op. 9 tiene dos temas principales: uno del violonchelo, tormentosamente ascendente, y otro –correspondiente a la «entrada» tradicional– del violín, que fluye en la dirección opuesta. Schönberg escribe que tras concluir la obra le entró la preocupación por si entre ambos no había ninguna relación. Habría llegado incluso a considerar la eliminación del tema de continuación, pero entonces se habría abandonado a su ocurrencia original y veinte años después habría descubierto que las características notas inicial y final de la segunda idea principal son la inversión de los intervalos principales de la primera. En otras palabras, lo que la visión trivial de la técnica serial denuncia como intelectualista, la aplicación del principio de inversión temática caído en el olvido después de Bach, bajo la coacción de la sensibilidad de Schönberg para la forma se impone, inconsciente. Ahora bien, para la calidad de una obra de arte la manera en que ésta nace es indiferente, asunto privado del compositor: lo único que cuenta es la cosa misma, no su génesis. Sin embargo, la banal argumentación al respecto, que cree poder juzgar sobre asuntos artísticos formulando la anodina pregunta «¿Es esto consciente?», recibe una y otra vez como merecida respuesta la demostración de que lo que aquélla tiene por producto de la intención calculada del compositor o del perverso intelectualismo del exégeta desciende hasta alcanzar el fondo último del sentido formal. Incluso tras las dos ideas principales, profundamente distintas, del primer complejo temático de la Sinfonía de cámara se oculta algo así como una serie. Precisamente en este caso hay analogías en Beethoven, por ejemplo en la Sonata «Waldstein», allí donde la línea del tema secundario invierte la del tema principal. En la música tradicional del siglo xix se prestaba poca atención a tales relaciones. Casi nadie, aparte de los compositores más importantes, las cultivaron. La tonalidad garantizaba la conexión, o al menos su apariencia, de la cual únicamente el oído más avanzado desconfiaba. No obstante, cuanto más incapaces de dominar lo importuno se volvían los garantes tradicionales de la unidad, tanto más tenían que ocupar el centro de la construcción los desde la Edad Media considerados como

apócrifos.

En el Segundo cuarteto Schönberg regresó a la pluralidad de movimientos, sin descuidar nada de la idea de una unidad plenamente construida del todo. Ésta se realiza porque el tercer movimiento, con canto, una secuencia de variaciones inusualmente perentoria, asume al mismo tiempo la tarea de un gran desarrollo de toda la obra, mientras que en el primer movimiento, de un modo artísticamente económico, el desarrollo se había mantenido relativamente sucinto. El tema de las variaciones en el tercer movimiento se expone así como modelo de desarrollo que combina componentes esenciales de los dos movimientos precedentes. El motivo inicial es el tema principal del primer movimiento serialmente transformado en el ritmo; el contrapunto añadido del primer violín, de inmediato imitado por el violonchelo, es idéntico al modelo del segundo tema principal del primer movimiento; el motivo intermedio de la viola es exactamente el segundo tema del Scherzo, por igual modificado rítmicamente; el consecuente del tema, finalmente, el modelo de grupo conclusivo, aumentado al doble en su dimensión, del primer movimiento. De estas teselas temáticas nace un nuevo tema, en cierto modo una serie fundamental: lo que en él sorprende como análogo a la serie es la monodia, sólo en los primeros compases interrumpida por dos sucintos contrapuntos. La elaboración de esta pieza extraordinariamente compacta, que no tanto delimita entre sí las variaciones como las entreteje, se consuma de tal modo que las figuras parciales de las que estaba compuesto el tema son extraídas e hilvanadas individualmente. A ellas se agrega todavía un contrapunto con el que comienza la parte vocal y que corta el consecuente temático en la repetición inmediata de éste. Virtualmente, lo mismo que sucede en las composiciones dodecafónicas, en todo el movimiento casi no queda una sola nota «libre»; literalmente, cada una de ellas es temática, es decir, o bien inmediatamente componente de una de las figuras parciales del tema, o bien visiblemente obtenida a partir de él. Como si a la indescriptible tensión de este movimiento le siguiera una exhalación, el siguiente y último movimiento, el «Éxtasis», es, aparte de la gran arquitectura, en gran medida temáticamente libre, aunque con reminiscencias ante todo del consecuente del tema de

las variaciones. Es al mismo tiempo la primera pieza de Schönberg en libre atonalidad, escrita sin armadura, pese a la conclusión en fa sostenido mayor.

Las relaciones de las sumamente temáticas grandes obras de cámara de la segunda fase de Schönberg con el dodecafonismo son evidentes; a su modo de configuración se refirió entonces Schönberg también en plena posesión de esa nueva técnica, donde más claramente en el primer movimiento del Cuarto cuarteto . No obstante, la libre atonalidad parece en principio la antítesis absoluta de tal actitud formal, del intento de meramente abandonarse a la vida instintiva de los sonidos, al oído interno. Un examen más preciso conduce a que, con todo, en esta fase los principios constructivos otrora logrados se amplían. Quizá se vuelven tanto más eficaces, se aproximan tanto más al principio serial, porque ahora, al ser eliminados los residuos de la forma sonata y del desarrollo tradicional, se encuentran tanto menos en la superficie como en los dos primeros cuartetos y en la Primera sinfonía de cámara . Las obras de esta fase, la tercera en la evolución de Schönberg, no pueden en absoluto concebirse en su conjunto como tan «atemáticas» como la partitura de Erwartung , la única pieza a gran escala a la que en cierto modo ese concepto se adecua. Tras la Segunda Guerra, la evolución del modo de componer tuvo esencialmente que afrontar la tarea de recuperar el material depurado de todas las estructuras de fachada de la fase de la libre atonalidad, el carácter prosaico de la música, que Schönberg, sobre todo al comienzo del periodo dodecafónico, había sacrificado. Para ello, los acontecimientos compositivos libres querían al mismo tiempo ser compendiados constructivamente, la libertad y la conformidad a ley elevadas en serio a la identidad. Esta concepción, emergente en los más diversos puntos, sólo tuvo, no obstante, su oportunidad porque esos principios formales siguieron sin perderse para el por Alois Hába[6] llamado «estilo compositivo de la libertad», precisamente el de la libre atonalidad.

Ya la tercera obra en libre atonalidad, las Piezas para orquesta, op. 16 , sólo precedidas por las Canciones sobre poemas de George , que, pese a toda la emancipación armónica, pertenecen al tipo tradicional de canción, y por las relativamente sencillas Piezas para piano, op. 11 , son ya de nuevo «temáticas». Esto ya sorprendió a

Webern en su ensayo de 1912 sobre Schönberg. Al mismo tiempo que su disposición deshilvanada, prosaica, constataba: «Los temas de estas piezas son también sumamente breves, pero elaborados». En algunas son figuras básicas sin más, sólo que sin preocuparse por la integridad de los doce tonos, sino libremente inventadas, más a la manera en que al comienzo de la fase dodecafónica procedió Schönberg en las Piezas para piano, op. 23 . En el Op. 16 necesitó del trabajo temático a fin de en general integrar la compleja estructura de una escritura orquestal extraordinariamente polifónica, mientras que las Canciones y las Piezas para piano , debido a su estructura relativamente homófona, funcionaban todavía sin la contrafuerza constructiva.

Ciertamente, la primera pieza está aún dispuesta de manera muy transparente, pero, dadas las sucintas dimensiones, desborda de motivos. Como por regla general en la fase de la libre atonalidad, los más agudos contrastes se comprimen en el más estrecho espacio. El múltiple material se sujeta, sin embargo, a una severa economía. Los caracteres principales no forman de ninguna manera el material último, ya no detectable, de la pieza. Así, el primer tema, si se quiere el principal (compases 1-3, violonchelo), se forma de inmediato por la repetición del motivo de tres notas mi-fa-la, cuya identidad el tratamiento rítmico oculta. Este motivo aparece, pues, también, disminuido y en inversión, en el contrapunto que las maderas graves tocan como tema principal. El comienzo contiene en sí un melisma ulterior, igualmente de tres notas, re-do sostenido-sol, el cual resulta de suma importancia para la continuación (compás 1, clarinete contrabajo y contrafagot). El cuarto compás, con el que comienza un consecuente totalmente disuelto, parece totalmente nuevo; pero en verdad está derivado del primer compás: el do sostenido-re-fa sostenido de la trompa en el compás 4 es idéntico al motivo básico, el mi bemol-re bemol-sol del clarinete (igualmente en el compás 4) está estrechamente emparentado con el inicio del contrapunto. De éste surge entonces también el la-sol sostenido-re de la trompa y luego del clarinete (compás 5), que constituye el resto del consecuente. Igualmente nuevo parece el modelo en el compás 4 tras el número 1, pero también surge del motivo básico. Sus sumamente rítmicas notas inicial y final, mi en el primer oboe, fa en el pizzicato de los primeros violines, la bemol

en el piccolo , corresponden a la figura inicial. Pero la díada do sostenido-mi, luego el tetracordo re-fa-do sostenido-mi, se integra en un complejo armónico que domina toda la segunda parte. El hexacordo propio de la escala de re menor completo sería re-fa-la-do sostenido-mi-sol; no obstante, nunca suena como una armonía completa, sino siempre sólo fragmentariamente. Si se sigue hasta el detalle la exposición de la pieza, se reduce a ese complejo. Melódicamente predominan los dos motivos mi-fa-la –el motivo principal– y re-do sostenido-sol –el comienzo del primer contrapunto–. Ordenadas por terceras y tocadas simultáneamente, estas dos figuras básicas juntas producirían el acorde de seis notas re-fa-la-do sostenido-mi-sol, realmente la base armónica de toda la pieza. Según esto, cuando, hace cincuenta años, escribió las Piezas para orquesta , Schönberg no sólo dominaba los sutiles recursos de la variación en el dodecafonismo: el cambio rítmico, la aumentación, la disminución, la distribución de un melos en diferentes voces, la inversión y la retrogradación. Sino que, en la inmediatez de un estilo compositivo plenamente libre, ya está anticipado lo que andando el tiempo más extrañó del dodecafonismo: que lo vertical y lo horizontal se unifican, es decir, que sucesivas notas de la serie se comprimen en sonidos simultáneos. Lo que se atribuye al cálculo abstracto se desarrolló en un estilo compositivo totalmente deshilvanado, meramente obediente a las inervaciones del oído.

Una de las dos figuras básicas de la primera de las Piezas para orquesta , la secuencia de segunda y tercera, a la cual, invertida, retrogradada, se la puede hacer rotar sobre su eje, es casi igual a la de La canción de la tierra de Mahler, exactamente nacida en la misma época. Ésta presenta aquí la quintaesencia del pentatonismo chino, cuyos intervalos críticos son precisamente la segunda y la tercera. En Mahler este motivo ya no opera como un tema en primer plano, no se lo debe considerar como tal, sino que funciona como principio de estilización, como aglomerante de la textura musical, evocación discreta de aquel exótico sistema tonal que la elección de los textos sugiere: una especie de aglutinante que establece la conexión entre acontecimientos musicales de otro modo múltiplemente dispares. Ya Wagner utilizó análogos motivos aglutinantes, distintos de los concisos Leitmotivs ; sobre ellos se ha

llamado especialmente la atención en el Tristán . Esos motivos aglutinantes del siglo xix , que en Wagner lindan con los específicos y, debido a su primitivismo, no pocas veces también inespecíficos Leitmotivs , podrían circunscribir un aspecto esencial de la técnica serial, el carácter de mera preformación del material más acá de la composición manifiesta. Este medio de configuración se descubrió también cuando, según la crítica de las formas tradicionales y del lenguaje musical tradicional, la conexión tuvo que reforzarse allí donde antes el idioma velaba por ella y donde al mismo tiempo el crecimiento de la diferenciación, a la manera del principio de la contemporánea sociología de Herbert Spencer[7], coincidía con la creciente integración como su correlato. El mismo principio de latencia enraíza sin duda en el afán por mantener el trabajo que hay en la obra de arte, el proceso de producción, tan invisible como, por ejemplo, las chimeneas de las fábricas en los barrios burgueses del siglo xix . Sólo como consecuencia tardía y radical del Nuevo Objetivismo, comparable a los principios de la Bauhaus, quiso hacerse visible en los acontecimientos mismos el cómo de la producción de los acontecimientos musicales; sólo con Webern vuelven a hacerse inmediatamente temáticas las series y las relaciones seriales.

Podría objetarse que las Piezas para orquesta están trabajadas temáticamente y por eso no es nada sorprendente su conexión con el dodecafonismo, a pesar de que en su momento a Schönberg mismo le chocó la demostración de su carácter serial. Pero también en tales composiciones del Schönberg atonal, que poco o nada tienen que ver con el trabajo temático en su sentido habitual, se encuentran pruebas sumamente evidentes de un pensamiento serial. Las primeras Piezas para piano, op. 11, atonales, formaban, por mor de la extrema expresión, temas y complejos temáticos a partir de contrastes extremos. En razón de la ampliación de las tensiones musicales, se renuncia a las mediaciones habituales, por así decir accidentales en comparación con los centros temáticos. Esos contrastes definen –lo mismo que la abrupta cesación de las figuras en cuanto su impulso al movimiento se ha agotado, la negativa a hilvanados de tipo tradicional– el nuevo idioma musical. Pero para el sentido formal de Schönberg, su extraordinariamente vigilante órgano para la perentoriedad objetiva incluso del impulso expresivo

aparentemente sin reglas, planteaban desde el comienzo un problema compositivo. Dicho paradójicamente: incluso la renuncia a mediaciones debía estar ella misma mediada, no debía convertirse en pura contingencia, en ese absurdo que el oído de corto alcance no sino con harta facilidad reprocha a Schönberg.

Desde luego, ninguna música occidental se había atrevido antes a un contraste como aquél entre el lento consecuente de la idea principal en la primera de las Piezas op. 11 y el campo de resolución en fusas. Ahora bien, Schönberg se asegura de que la pieza posteriormente no se desintegre introduciendo en la parte intermedia esa figura de fusas resuelta, pero incorporándola incluso en la forma, de modo que no se quede fuera como el mero shock que ella primero prepara, sino que se convierte en componente del decurso. Semejantes contrastes cristalizan luego en las seis pequeñas Piezas para piano, op. 19 . En la cuarta, someramente tripartita, a una parte intermedia algo retardante sigue un campo plenamente resuelto. Sin embargo, dadas las dimensiones reducidas a la miniatura de la pieza, la composición ya no tiene la posibilidad de recuperar en su ulterior decurso tanto como la pieza para piano anterior, más desarrollada. Schönberg se ve obligado a, mediante un golpe de mano, hacer igual lo completamente disímil, inconexo, no-idéntico. Por eso el comienzo de la figura martellato del consecuente lo deduce, de manera estrictamente serial, de las notas iniciales del tema principal por disminución. El contraste total de la conclusión a modo de coda no es más que una variación del comienzo. La coda produce al mismo tiempo el shock de la más violenta sorpresa.

Para finalmente comprender la índole propia de esas preformas de la técnica serial que contiene el Pierrot Lunaire , una de las últimas obras que Schönberg completó antes de la pausa creativa a la que puso fin la composición dodecafónica, debe recordarse el espíritu de los Tres veces siete melodramas[8]. Son una obra de la enajenación. Lo mismo que su motivo, un contrato de composición, venía de fuera, en ellas –y análogamente luego también en la muy afín Serenata op. 24, que ya pertenece a la fase de la composición serial– se da claramente la tendencia a romper con el Expresionismo, a abordar el problema de la objetividad mediante una renovada confrontación con tipos formales preexistentes. La

obra, pues, vuelve a citar también por vez primera formas tradicionales: el vals, la passacaglia , el Lied , el canon, el tratamiento coral, la fuga. Pero con ese insobornable tacto ontológico, ese sentido para lo posible e imposible desde el punto de vista de la filosofía de la historia que confirma la posición de Schönberg entre los más grandes compositores, al hacerlo nunca conjuró, como los neoclásicos, convenciones formales. Todas esas formas –como propician los juguetones poemas del Jugendstil[9] – se someten a una ironía que alcanza hasta su estructura. Su objetividad misma crece por así decir en medio de los muros de vidrio del sujeto solitario: Follajes del corazón de Maeterlinck[10], puesto en música por Schönberg poco antes, podría servir de motto para todo el Pierrot . La suya es una objetividad en el territorio de un interior sin objeto. Eso deja absolutamente su impronta sobre la actitud formal. En el invernadero las formas no son devueltas a la vida, como se dice, sino creadas a partir de la estructura material y del proceso compositivo: de modo que siguen siendo propiedad del sujeto. El «como si» de esa objetividad, su carácter lúdico, se comunica al proceso compositivo. Él mismo tiene algo de inauténtico, de lúdico, a gran distancia de la literalidad de los protocolos expresionistas; los temas casi dejan de ser tales, sino que están peculiarmente comprimidos, condensados. Esto lúdico se manifiesta igualmente como insaciabilidad en el empleo de las artes combinatorio-compositivas. El hecho de que Pierrot no pueda simplemente contar con la objetividad de los tipos formales auténticamente recurrentes, de que éstos tengan que ser apuntalados desde dentro, por la construcción puramente inmanente, fundamenta desde el punto de vista de la composición objetivista el procedimiento dispendiosamente artificial.

La pieza del Pierrot más famosa por sus artificios es La mancha lunar; su polifonía casi no quiere ser totalmente oída. La estrambótica determinidad de cada nota sirve más bien a un propósito poético: simboliza el círculo vicioso cuyo símil ofrece la imagen de ese Pierrot que en vano frota «hasta el amanecer» una blanca mancha lunar sobre su chaqueta negra. Los acontecimientos absolutamente musicales de la fase de la libre atonalidad se vinculaban con un expreso propósito literario de madurar el dodecafonismo. El doble canon de los dos vientos y los dos

instrumentos de cuerdas es la primera composición de Schönberg desarrollada de modo rigurosamente retrógrado, la primera aplicación explícita del principio del cangrejo. Acompaña a ese canon una fuga del piano. Pero su tema y el tema principal del canon en el clarinete se comportan exactamente como dos manifestaciones de la misma serie, completamente diferentes desde el punto de vista rítmico: ambos utilizan las mismas notas. Si se hace abstracción del segundo canon, el del violín y el violonchelo, el cual esencialmente sólo constituye un sistema de acompañamiento, en su conjunto la pieza, indescriptiblemente polifónica y compleja, es por tanto hilvanada a partir de uno y el mismo material básico; todavía no una composición dodecafónica meramente, porque también aquí la serie de partida aún no se vincula a la docena de notas. Cuanto más compleja en sí, cuanto más diversa se hace la música, tanto más crece en el otro extremo también la necesidad de su integración: cuanta más diversidad, tanta más unidad. Sólo esta proporción otorga auténticamente a la música dodecafónica su derecho a la vida. Nació en el instante en que aquello de lo que en La mancha lunar todavía se hace alarde como prestidigitación excesiva se convierte en premisa discreta y evidente de todo componer y, por supuesto, ahora ya no tolera ningún sistema de acompañamiento en el exterior. Pero si de La mancha lunar Schönberg decía en broma que en ella, parodiando la vieja regla del contrapunto, él sólo permitía consonancias cuando se las preparaba y se producían en un tiempo débil de compás, lo que con ello formula es una de aquellas alergias de las que luego se derivaron las reglas del dodecafonismo.

La demostración de con qué profundidad la técnica serial se remonta, por necesidad objetivista, a la prehistoria compositiva, la del siglo xix y la del mismo Schönberg, no debe menoscabar el vuelco que pese a todo entonces suponen las primeras composiciones seriales, el Op. 23 y el Op. 24 de Schönberg. El concepto de dialéctica encuentra en Schönberg su aplicación precisa en el sentido de que realmente todo está siempre ya ahí y al mismo tiempo todo es completamente nuevo. Con la codificación de lo que de principios formales emergía, por así decir, ciegamente del componer, todo el clima de la composición cambia como ya una vez había cambiado cuando con las primeras Piezas para piano

Schönberg abandonó la tonalidad, la que, sin embargo, en las obras camerísticas de la segunda fase, envuelve como un tenue velo lo que desde el punto de vista compositivo auténticamente pasa. No cabe ninguna duda de que a esa codificación y racionalización que entonces se llamó el dodecafonismo se sacrificó mucho de lo que de principios formales había antes madurado en la cosa misma. La forma definitiva, sistemática, de esa técnica se alcanzó a costa de la flexibilidad de los elementos de la técnica compositiva a los que se debía; la coherencia sin fisuras de la composición dodecafónica estaba acompañada por la sombra de una reificación que todavía no había amenazado en la misma medida a sus preformas. El barrunto de esto no parece haber sido ajeno a Schönberg. Cuando en la desavenencia luego superada con Thomas Mann le reprochó a éste que como consejero para la descripción de las obras de Leverkühn[11] no hubiera acudido a él mismo, se dice que dijo que si Mann se hubiese dirigido a él, él habría podido idear para Adrian Leverkühn incontables principios constructivos distintos al del dodecafonismo. Por la descripción de algunas de las muchas posibilidades de composición constructivas que aparecen en las obras tempranas, no cuesta creerle. No fue totalmente erróneo recurrir a la técnica de hecho elaborada por Schönberg y no a la mera posibilidad abstracta: con ello su propia objeción se volvió contra él. Frente a lo que meramente habría sido posible, lo que realmente ha sido siempre tiene también un momento de superioridad: del lado de lo realizado había fuerzas que querían esto así y no de otra manera. Sin embargo, en cuanto lo olvidado, reprimido, derrotado, la posibilidad siempre incorpora también frente a lo real el potencial de lo mejor. Alguien de su poderosa consciencia histórica, incluida la de las formas artísticas, está esencialmente obligado a la preservación de lo olvidado. Tal contradicción es central no sólo en el dodecafonismo, sino desde luego en toda actividad compositiva hoy en día. Quizá ayude a resolverla pensar en la prehistoria de la composición integral.

[1] Eduard Steuermann (1892-1964): pianista y compositor norteamericano de origen polaco, vinculado a la Segunda Escuela

de Viena. [N. de los T.] < <

[2] Alusión a los certificados nazis de pureza racial. [N. de los T.] < <

[3] El ensayo «Sobre la prehistoria de la composición serial», así como aquellos sobre «La función del contrapunto en la nueva música», los «Criterios de la nueva música» y «Música y técnica», están estrechísimamente conectados con Filosofía de la nueva música (Philosophie der neuen Musik , ahora en Gesammelten Schriften , vol. 12, Frankfurt am Main, 1975 [ed. cast.: Filosofía de la nueva música , en Obra completa , vol. 12, Madrid, Akal, 2003]). Allí lo aludido se desarrolla, los motivos dialécticos se llevan más lejos. Se presupone el texto previo; se renuncia a las indicaciones individuales. < <

[4] Heinrich Schenker (1868-1935): músico, crítico y teórico austríaco. Estudió con Bruckner en Viena. La teoría de la música atonal de Schenker puede describirse en términos de Urlinie (protolínea o línea melódica fundamental), Ursatz (composición fundamental) y Schichten (capas estructurales). Las Urlinien abarcan la voz más elevada de una composición entera que se combina con un bajo arpegiado. [N. de los T.] < <

[5] Cfr. «La función del contrapunto en la nueva música», pp. 149 ss. < <

[6] Alois Hába (1893-1972): compositor checo. Fue discípulo de Novák en Praga y de Schreker en Viena y Berlín. Promovió un sistema original de composición microtonal. [N. de los T.] < <

[7] Herbert Spencer (1820-1903): filósofo inglés. Aunque afirmando el carácter incognoscible de la naturaleza íntima del universo, quiso dar una explicación global de la evolución de los seres a partir de las leyes ordinarias de la mecánica. Mundo orgánico, biológico, psicológico y social: en cada uno de estos estados se verifica la ley de complejidad creciente que se traduce en el paso de lo homogéneo (indefinido) a lo heterogéneo (definido), la adaptación cada vez más precisa de las funciones mentales a las condiciones cambiantes del medio, la integración progresiva de las partes en el todo y la diversificación de las relaciones sociales. Spencer otorgó

un lugar especial a la sociología: su teoría (el organicismo) culmina en una moral que se propone conciliar la cooperación social y la libertad individual. Esta filosofía, influida por el transformismo de Darwin, recibió el nombre de evolucionismo. [N. de los T.] < <

[8] Pierrot Lunaire, op. 21 se subtitula: «Melodramas: tres veces siete poemas de Albert Giraud». [N. de los T.] < <

[9] Jugendstil: nombre alemán (junto con Wiener Sezession) para designar lo que en inglés se llama Modern Style, en francés Art Nouveau , en italiano Floreale y en español Modernismo. [N. de los T.] < <

[10] Maurice Maeterlinck (1862-1949): poeta, dramaturgo y filósofo belga. Estilísticamente ligado al Simbolismo francés, tanto sus poesías como sus obras para el teatro se caracterizan por la falta de acción, el fatalismo, el misticismo y la presencia constante de la muerte. Su primera publicación, una colección de poemas titulada Serres chaudes [Invernaderos cálidos] (1889), incluye el poema Feuillages du coeur [Follajes del corazón], en el cual se basan los Herzgwächse de Schönberg mencionados en el texto. En la última década del siglo xix escribió varios dramas simbolistas, entre ellos Pelléas et Mélisande, al que luego pondrían música Debussy (1902) y el propio Schönberg (1902-1903). Maeterlinck obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1911. [N. de los T.] < <

[11] Adrian Leverkühn: compositor de ficción, protagonista de la novela de Thomas Mann Doktor Faustus . El consejero musical elegido por Mann fue Adorno. [N. de los T.] < <

Alban Berg

En las Navidades de 1955, el 24 de diciembre, se cumplieron veinte años de la muerte de Berg. El tiempo transcurrido desde 1935 no fue de continuidad y constante experiencia; las catástrofes lo hicieron estallar; para quien se vio obligado a la emigración parecen de todas todas largos años arrancados de su propia vida, y fácilmente se figura que su auténtica existencia meramente continúa lo que entonces se destruyó. Por eso es difícilmente concebible que Berg haya desaparecido hace ya mucho tiempo y que se tenga que recordar a aquel cuya desaparición uno nunca acaba de poder admitir. Un sentimiento de culpa invade a quien, al evocar la memoria de Berg, sella el hecho de que ha muerto. Pero este sentimiento quizá no tiene sólo su razón subjetiva, sino que conecta también con la vida que Berg ha llevado tras su muerte, la de su obra. Durante diez años, hasta el final de la guerra, fue suprimido de la consciencia pública en Alemania y pronto también en Austria; desde el estreno de la Sinfonía «Lulú» , al que Kleiber [1] aún se atrevió durante el Reich de Hitler, fue proscrito como bolchevique cultural, y es improbable que de él se interpretara allí nada más. Aunque el racismo nada habría podido aducir contra él, él se negó a cualquier concesión al sano sentido común y la barbarie. Después de 1945, se le ha vuelto a tocar mucho, pero bajo un aspecto sumamente diferente. En vida fue un vanguardista de primera línea y nunca se habría sentido como otra cosa. Ahora se encuentra alineado entre aquellos a los que, con una expresión que a él habría espantado, desde hace poco se denomina clásicos modernos. Pero se le negó aquella clase de recepción que realmente habría correspondido a la consciencia musical, tal como se supone que su maestría representaría la nueva música.

A Berg no le fue como a los demás maestros de ésta. Hoy en día parece como si el público, análogamente a como Wagner había deseado en Los maestros cantores , se hubiera decidido por Berg en contra de los expertos. Pero tampoco esto es del todo exacto. Ya en vida de Berg su música fue apreciada por su expresividad, su tono humano, también sin duda por su plena sensualidad frente a su

maestro Schönberg. Él protestó vehementemente contra tal elogio, no solamente por lealtad hacia el amigo mayor, sino porque se sabía mal comprendido como conformista y mortificado en su pretensión de radicalidad. Tras el estreno berlinés de Wozzeck en diciembre de 1925, estuvimos paseando por la ciudad hasta bien entrada la noche, y tuve que consolarlo por el éxito, el más grande de su vida: si a la gente le ha gustado, decía, es que algo está mal. De hecho, ese momento que reportó el éxito a Berg es el mismo que hoy en día plantea dificultades a los músicos. Aunque aquellos que hace treinta años tronaban contra él han enmudecido, se lo despacha como a alguien ya del pasado. La razón más profunda para ello la constituye, sin duda, el hecho de que el nivel por el que él mide la composición es sentido como extraordinariamente incómodo y de que a uno le gustaría sustraerse a su rigor sancionando con el espíritu del tiempo el descuido de la insistencia en la espontaneidad de la fantasía. Sin embargo, él precisamente introdujo una de las innovaciones de las que tanto se habla hoy en día, la inclusión del elemento rítmico en la construcción; entre los compositores de la escuela de Schönberg fue él el que más se implicó en configuraciones formales casi geométricas. Quizá no sea superfluo señalar que ya en Wozzeck construyó toda una escena como variaciones sobre un ritmo, y en la dodecafónica Lulú este procedimiento se expandió a una gran forma en retrogradación, a la que llamó «Monorrítmica»[2]. En sus obras posteriores, ante todo en el Concierto de cámara y en el Concierto para violín , se persiguen relaciones de simetría minuciosamente calculadas, desde las proporciones del número de compases de movimientos enteros hasta las unidades mínimas de periodización. – Particularmente renitentes a Berg son en Alemania los afiliados al llamado Movimiento por el Cantar y el Tañer[3] y los que abogan por una actitud colectiva del musicante, así como por la actualidad del siglo xvii . Sólo necesitan oír un par de compases de Berg para automáticamente hablar de tardorromanticismo tristanesco, como si lo esencial en la música absolutamente consolidada de Berg fueran el cromatismo y la sensible, y como si todo no dependiera más bien de lo que su investigación y refinada calibración ha hecho de tales elementos.

Frente a todo esto, uno debe tratar de corregir algo de lo falso y

sesgado de las actuales ideas sobre él, compensar algo de lo que el curso del mundo le ha infligido y acabar con algunas de las frases y clichés que hoy en día se anteponen a la experiencia viva de su obra. De cuán escasas son las perspectivas de lograrlo soy harto claramente consciente. No me sorprenderá si mañana vuelvo a leer y oír que Berg es un tardorromántico decadente y desnortado, cuyo exacerbado subjetivismo nada tiene ya que decir a la generación joven, y ya me daré por contento si quienes oyen música de Berg y luego leen tales frases dejan de aceptarlas como serias y si los que no puedan hacerlo se preguntan por un segundo si el peligro de Berg no vale más que la seguridad de hoy en día, en la cual, por cierto, no cree en el fondo ninguno de los que la pregonan. Pero para lograr algo tan modesto nada sería más erróneo que negar esos momentos que en la música de Berg, para decirlo con Brahms, cualquier asno oye y cuya censura constituye un placer tan barato como inagotable[4]. Lo que más bien importará será la tendencia de esos momentos en el campo de fuerzas de la música de Berg; lo que él ha hecho con ellos.

Berg, de hecho, procedía del Jugendstil y del fin de siècle . Su afinidad con el Neorromanticismo y el Esteticismo le marcó hasta en la frágil existencia física. Basta con ver su fotografía de joven en 1908 que aparece en la biografía de Willi Reich[5]. La semejanza fisionómica con Oscar Wilde la conservó incluso el Berg maduro. Fue amigo de Peter Altenberg[6]. Una palabra como Sezession la empleaba como si fuera contemporánea, y aun con Schreker[7], de cuyo Sonido lejano hizo en su juventud la reducción pianística, hubo vínculos. Sin un elemento de voluptuosidad, de lujuria, la música de Berg, sobre todo su sonido orquestal, es impensable: se ha sublimado en esa fusión total y absoluta con la construcción, también no obstante en ese atractivo sensual, en ese brillo, que confiere a la instrumentación del Berg tardío, sobre todo en Lulú , su incomparable aura. La furia que este elemento, así como el apasionado expresivismo en todo Berg, desata hoy en día obedece, dicho en el lenguaje psicológico que conviene a esa esfera, a un mecanismo de represión: como la felicidad olvidada de sí misma, no adaptada a la realidad, que cada uno de los gestos expansivos de la música de Berg busca parece inalcanzable en la reglamentada situación que únicamente en la adaptación proporciona al hombre

felicidad, esa misma felicidad debe ser o bien puerilmente anticuada, o bien, tal como hoy corresponde al dominante clima restaurador, indigna de la autenticidad del ser [8]. Quien quiera oír adecuadamente a Berg no debería en principio preguntar después de cada compás si esto no es demasiado privado, si concierne, por ende, a los demás hombres, sino preferentemente abandonarse a la cosa misma; entonces encontrará en ella más humanidad que en la reflexión sobre el efecto que ejerce o no ejerce sobre otras personas.

Pero esto humano, su contenido expresivo, es exactamente lo opuesto a lo wagneriano con que lo confunden los oídos groseros. Lo adictivo, disipado, de la música de Berg no es aplicable a su propio yo. No persigue la autoglorificación narcisista. Más bien se trata de una disipación erótica que no busca nada más que la belleza, el recordatorio de la belleza reprimida y degradada por los tabús de la cultura. Las dos grandes obras operísticas, Wozzeck y Lulú , no conocen nada heroico, y en ellas el espíritu no se eleva a sí mismo, sino que su amor servil y letal se adhiere a lo inferior, a lo perdido, al soldado medio loco y al mismo tiempo dispuesto al sacrificio en su desvalimiento, a su amada, cuyo instinto se rebela contra él y al que él aniquila junto consigo mismo; luego a Lulú, la imagen de la época de las hetairas con atuendo de 1890, ante la que el machismo dominante sucumbe y cuyo hundimiento restablece brutalmente el dominio. Pero el impulso a la elección de estos textos y la perspectiva desde la que fueron puestos en música, la de la simpatía universal hacia los oprimidos, determina la escritura de la música de Berg hasta en la más pura pieza instrumental. Su tono es el de la magnanimidad. «Compasión» sería una mala palabra, altanera, para él. Esta música no da limosna, sino la identificación total; se entrega a sí misma al otro sin reservas, tal, por ejemplo, como en los instantes más elevados se expresaba la afinidad electiva de Berg, Robert Schumann. Ya tan pronto como al comienzo del desarrollo de la Sonata para piano, op. 1 , luego en la melancólica delicadeza del segundo movimiento de la Suite lírica o en la cita retrospectiva, que por así decir se acuerda de sí, de la Canción de Carintia, poco antes del final del Concierto para violín , se hace uno consciente de este tono bergiano. Tan anacrónica nostalgia sobrevuela a mucha distancia la predisposición sin reservas a colaborar y proseguir que en tanta otra música contemporánea es

celebrada como vitalidad. La misma cohesión interna del estrato expresivo del anhelo de la muerte en Wagner se modificó decisivamente en Berg. Lo que en aquél todavía transpone el hundimiento del mundo, en cuanto consumación del instinto destructivo, a lo triunfal, a la desmedida fantasía del poder, en Berg se convirtió en una especie de abdicación, como si el sujeto vivo sintiera algo de la injusticia que sólo se produce porque vive, en cuanto que le quita el sitio a otra vida, y que por tanto preferiría renunciar a seguir participando en el robo. Una de las palabras favoritas de Berg era «jovial», y con ella no pensaba en una pequeña bonhomía y complacencia, sino precisamente en ese gesto. Lo que en lo más íntimo distingue el tono de su música de la wagneriana y de toda la neoalemana es un elemento de entrega, quizá parte de la herencia sudalemana y austríaca, mezclado con mucho escepticismo e ironía melancólicos y lleno del profundo conocimiento de que no hay ninguna esperanza más que la del dejarse llevar. Cuando de lo que ya se trata es de la expresión, cuando se juzga sobre la expresión, entonces lo que acaba por importar es lo expresado, y eso en Berg es lo contrario de una limitación privada, subjetiva. Es solidaridad con la humanidad, hecha concreta como la irresistible propensión a lo que ésta, tal como es, excluye de sí y lo que por tanto representa inconscientemente la imagen de una humanidad posible. La adicción incluye en él el potencial de libertad.

En este espíritu mantuvo él firme, frente a las tendencias a la regresión por doquier crecientes, algo decisivo del sentido de la forma operística misma. Sin embargo, su nervio de artista le condujo mucho más allá de la mera técnica de la empatía en el drama musical, de la ilustración de los sucesos y sentimientos por el sonido. Ya sólo el hecho de que escogiera temas en cierto modo remotos, uno del periodo previo a la Revolución de 1848, el otro de los años noventa, y de que antes los rescatara por la música como ya pasados, y que meramente les adhiriera su música, añadía a sus óperas, a las que él mismo llamaba así, un elemento distanciador. A lo cual corresponde el principio de construcción en ambas obras aplicado con extrema consecuencia, el cual, aunque la música siga los acontecimientos, al mismo tiempo confiere a ésta una cierta autonomía, del mismo modo que apenas es propio, por ejemplo, de las piezas escénicas de Stravinski, las cuales se agotan en impulsos

mímicos de movimiento. De hecho, en Berg el del drama musical, en cuanto transformación de la música en tensiones infinitamente ricas, se ha convertido en un principio del desarrollo universal. Él fue el primero que, a diferencia de Wagner, introdujo realmente en la ópera el elemento auténticamente dramático del Clasicismo vienés, el trabajo compositivo en sí dialécticamente fraccionado [9] . En sus obras, y quizá sólo en ellas, se perfila bajo el manto del drama musical una especie de música operística autónoma, la cual deja totalmente de vibrar en lugar de agotarse en la negación ascética de la empatía y extrae su propia autonomía de su relación interna con los momentos dramáticos que ella absorbe. Este tipo de ópera se consuma musicalmente, vive plenamente según leyes puramente musicales, pues no discurre sin referencias junto al drama, sino que sigue a éste en todos los impulsos, evoluciones, contrastes, tensiones. La música se pierde en el drama mucho más que nunca antes, y precisamente por eso se articula hasta en cada nota y alcanza aquella autonomía que perdía en la plástica sonora del drama musical de estilo antiguo.

Esto es lo que diferencia la relación de la música de Berg con Wagner y con la herencia en general, de la de otros maestros de la nueva música. Así como sus composiciones están en sí mismas infinitamente mediadas y son reacias al contraste, también históricamente Berg no se opuso frontalmente al mundo de sus mayores, al final del siglo xix . La fidelidad ocupaba el zenit de su cielo moral: el «Sé fiel» de Alberico en El crepúsculo de los dioses lo citaba de la manera más enfática, quizá barruntando lo místico, primitivo de la fidelidad misma, y también que ésta es la virtud más pertinente para los crepúsculos de los dioses. Pero así como mantuvo la fidelidad a los hombres y a la causa por las que libremente y en absoluto tanto como por compulsión natural se había decidido, así mantuvo también la fidelidad a aquello de lo que él mismo procedía. Poco podría caracterizarlo mejor que el hecho de que en la cima de su madurez compositiva instrumentara y publicara las Siete canciones tempranas , las cuales se hallan más acá de todo lo que tan específicamente se había desarrollado como estilo bergiano. No temió dar con ello incluso a los oídos más tontos pretextos para denunciar lo que luego agregó. El proceso musical de la vida de Berg no consistió en rechazar la herencia, sino que

consumió esta herencia como en el siglo xix a los rentistas les gustaba consumir su capital. Pero esto también significa que no se aferró a esta herencia como a una propiedad. En ese proceso, al mismo tiempo la aniquiló. Tal carácter doble constituye lo incomparable de Berg. La figura de su música quien mejor la leerá será quien en ella investigue aquello en que se ha convertido la herencia como resultado del proceso compositivo disolvente y a la vez vinculante de los más mínimos elementos con la construcción. Sólo hoy, cuando el construir desembridado, enteramente desprendido de su recalcitrante material musical, amenaza con devolver a lo artesanalmente ornamental o material ajeno al arte, el momento de la verdad emerge completamente en la circunspección púdicamente sonriente de Berg. Lo que en su música no parece ajustarse totalmente a los criterios de pureza estilística y lógica consecuente es el resto de algo ciego, no claramente superado. Pero en él el procedimiento musical se legitima por la manera en que atraviesa el mundo musical de la materia y la expresión al que impertérrito se enfrenta. Una inagotable riqueza cualitativa afluye a la composición integral de Berg desde lo que él no se prohíbe como no moderno. Él era muy probablemente consciente de esta tensión. Lo mismo que una vez, con su modestia indescriptiblemente orgullosa, ante un cumplido celebró como su «truco» el haber conservado el tono propio aun en medio del dodecafonismo y de la tendencia de éste a la nivelación, a la pregunta crítica de por qué en su obra casi siempre tolera complejos tonales contestó sosegadamente que ésa era su manera de hacer y que no quería cambiar nada en ella; por lo demás, su propensión retrospectiva no disminuyó con los años, sino que se muestra insistentemente en las partes de Alwa en Lulú y en todo el Concierto para violín . Pero de su música nada de la herencia surgía inalterado. En ella su fuerza compositiva se pone a prueba sin desfallecer y al mismo tiempo se regenera en el contenido expresivo que esa materia en sí alberga. A pesar de la densidad de maraña vegetal de su tejido y complementariamente a esa densidad, la música de Berg está articulada hasta en la última nota. Ninguna otra del presente, ni siquiera la de Schönberg, que en esto seguía más ingenuamente el impulso, ha sido tan planificada y soberanamente conformada como la suya, sin duda gracias a su don espacialmente arquitectónico, en

el que el sentido para la articulación dispositiva prevalecía sobre aquel para la evolución torrencial. Eso quiere decir que no se encuentra ningún movimiento, ninguna sección, ningún tema, ningún periodo, ningún motivo, ninguna nota que aun en los más complejos contextos no cumpla su totalmente unívoco e inconfundible sentido formal. En esto no era en absoluto tan distinto de Webern, aunque su procedimiento de reducción exoneraba a éste de no pocos aspectos arquitectónicos. Cuanto más rehúsa hoy en día la producción esa dimensión del componer, tanto más ejemplares se hacen para ella las obras de Berg, ante todo la Suite lírica para cuarteto de cuerdas. Pero su capacidad para la organización minuciosa del lenguaje musical con plenitud de sentido, para el auténtico componer, hasta hoy apenas correctamente reconocida, no es en absoluto otra cosa que su sensibilidad subjetiva y su discernimiento llevados al extremo. Al traducir Berg esas formas de reacción de la subjetividad en criterios de la composición misma, una maestría sumamente civilizada, francesa podría decirse, precisamente su censurado subjetivismo procura a la obra su objetividad, la sublime solidez de la forma, de modo que, como la farola de Mörike, parece «bendita en sí misma»[10]. La sensibilidad de la persona de Berg se afinaba previamente ya en el trato con las cosas. El respetuoso amor y solicitud que otorgaba a éstas surgía de un sentimiento de respeto por lo creado; como si él mismo hubiera querido reparar en las cosas algo de lo que les sucede a los materiales que los hombres aprestan para sus fines. Llegado a la cuarentena, seguía utilizando su primera maquinilla de afeitar y se enorgullecía de haberla cuidado tanto que parecía como acabada de estrenar. No de otro modo procedía la mano del compositor. En sus piezas, lo primitivamente onírico, enorme, sordo en el sentido goethiano, concurre con lo más claro de todo, lo sensiblemente artificial, con la belleza de lo rico en formas. Ése es el enigma de la música de Berg. Difícilmente se la podría caracterizar más simple y precisamente que con el hecho de que era parecida a él mismo.

Si se compara a Berg con quienes le eran los más próximos, con Schönberg y Webern, y con la evolución de la nueva música radical en los últimos veinte años, sus logros fácilmente se comprenden como instauración de un vínculo retrospectivo, como aseguración

de la conexión de las innovaciones musicales con la tradición. De hecho, en él la continuidad se halla más en la superficie que en sus amigos, aunque precisamente Schönberg cumplió escrupulosamente con las obligaciones legadas por la música desde Bach hasta Brahms y Wagner, pasando por el Clasicismo vienés. Frente a tal consecuencia, Berg se reservó una cierta urbanidad también en la inclusión de elementos estilísticos heterogéneos, y con ello su composición ganó en amplitud interna. Si en general el arquetipo de Mahler significaba para su escuela mucho más de lo que aparecía en la fachada, no pocas veces, por ejemplo en partes de Wozzeck y del Concierto para violín , Berg hablaba abiertamente con acento mahleriano; su ambivalente, intermitente relación con la canción popular, en la que la identificación con las víctimas toma musicalmente forma, sería impensable sin aquel Mahler cuyas marchas se hacen eco de la pena por el desertor[11]. Y la admirable insaciabilidad de Berg, para la que los órdenes constructivos que él mismo se impone nunca resultaban sino al mismo tiempo también difícilmente soportables, de modo que extendió los límites de lo sonoro hasta el ruido con acoples, manchas de segundas y progresiones en paralelo, estableció con Debussy una afinidad que precisamente en Lulú se intensifica hasta la fantasmagoría del Impresionismo. Su orquesta habría debido, por tanto, iluminar e irisar para satisfacer su propio concepto, y eso, por supuesto, sólo era probablemente posible una vez históricamente dejado atrás el Impresionismo; una vez la idea de éste podía conjurarse como del recuerdo y tenerla a completa disposición. Podría pensarse en Marcel Proust, en quien la escritura se apoderó de todo el instrumentario de la pintura francesa en el instante en que ésta volvía a la reflexión como hacía mucho tiempo pasada. Pero no se acertaría plenamente en el núcleo de la oeuvre bergiana, en la que siempre hay mezclado algo de monstruosidad, si, por mor de tales vínculos retrospectivos, se la oyese como retaguardia de la modernidad. Se la mediría con ello por un concepto de progreso que desde entonces se ha vuelto mucho más cuestionable que en el sentido vulgar, que esgrime contra el progreso la antigua verdad, los valores imperdibles. Berg no pactó con éstos, no se aprovisionó de ningún acervo eterno; el porte de su música está demasiado profundamente comprometido con la muerte para eso. En todas sus

fases, la música, sin embargo, pierde algo con el progreso mismo; el creciente dominio del material, expresión del creciente control sobre la naturaleza, nunca es sino al mismo tiempo también un acto de violencia. Berg se arredró ante él mientras al mismo tiempo se entregaba sin reservas al progreso. Esta paradoja la propicia aquel rasgo de su natural musical que no quería renunciar a nada, sino asegurarse el logro de la obra en cualquier dimensión imaginable; una angustia quizá emparentada con su afinidad con la muerte. Pero en esa voluntad hay algo de cuadratura del círculo y de quijotismo: toda pieza de Berg superaba su imposibilidad con engaño, era un tour de force . Se ha de pagar un precio muy alto si se quiere salvar en el progreso mismo aquello que se destruye. Berg abonó heroicamente ese precio. Falsos amigos, que lo conocían bien pero entendían mal, no tardaron en advertir que al modo de reacción musical de Berg, ya totalmente definido desde muy pronto, la escuela schönbergiana había añadido algo extraño, heterogéneo, y que las líneas de fractura de su obra daban una y otra vez testimonio de ello. Pero estas líneas de fractura son el santo y seña de su verdad. Él se arriesgó a estas fracturas –fracturas estilísticas que, en piezas como el aria El vino y el Concierto para violín , los dedos más torpes podrían señalar– en oposición a la consecuencia que se devora a sí misma tanto como a la confianza en lo que una vez fue; por así decir, se ofreció a sí mismo al pasado como sacrificio al futuro. Si hoy en día ya no hay ninguna totalidad artística que se deje armar a partir de sí; si Berg sabía que el individuo estético no puede lograr ninguna objetivación rotunda en virtud de lo propio, mientras que toda objetividad que se le opone, puesta desde fuera, le resulta ajena y desvinculada, este antagonismo lo absorbió en su obra. De hecho, se elevó absolutamente a principio formal suyo, como si la desmedida ansia de seguridad en Berg hubiera preferido incluir en la composición incluso la disolución de su propia obra, las contradicciones de su cohesión interna, a abandonarse a la historia, la cual pone las obcecadas pretensiones de la obra ante sus fracturas. Berg realizó la máxima coherencia de la composición, pero la del estilo la sacrificó, confiando más en la fuerza monadológica de la obra elocuente, la cual absorbe en sí lo incompatible y lo obliga a la expresión, que en la pureza del idioma, en la cual la indeleble contradicción

meramente se oculta. De manera que es a esta selecta y noble música a la que, en cuanto su permanente irritación, se le ajusta algo extraño a ella, externo, a veces la huella de lo convencional de las mercancías musicales, y es sin embargo totalmente atravesado por sus refinadas vetas. Sólo en el último acto de Lulú , en el salón del proxeneta y en la canción de ciego que penetra en la buhardilla, habría desvelado este elemento su auténtica fisonomía, la surrealista. Eso suena como un sueño, pero no como son los sueños románticos, sino como los soñados hoy en día, retorno del pasado reciente en un oscurecido espacio interior mientras en lo alto atraviesa una cinta de oro. Este tono tuvo siempre su parte en la espiritualizada música de Berg. Los puristas del estilo se creen por encima de esto y hablan de kitsch cuando les conmociona para protegerse de la conmoción del mundo de los ancestros y, aún más, no sucumbir a una seducción no menos eficaz con ellos que con Berg, sin que tengan la fuerza para entregarse a ella y seguir, sin embargo, siendo dueños de sí mismos. Pero a esta fuerza debe Berg algo de lo que Wedekind, el autor de Lulú , poseía. En su Caja de Pandora celebraba Karl Kraus [12] que convirtiera la poesía basura en poesía de la basura, que sólo la imbecilidad oficial podía condenar. Las obras de arte supremas no excluyen a las inferiores, sino que prenden la llama utópica en las ruinas humeantes de lo sido.

[1] Erich Kleiber (1890-1956): director de orquesta austríaco, nacionalizado argentino (1938). Tras pasar por Praga, Darmstadt, Wuppertal, Mannheim y Düsseldorf, en 1924 es nombrado director de la Ópera del Estado de Berlín, donde ejerce una influencia renovadora y lleva a cabo numerosos estrenos (Wozzeck , de Berg, 1925; Cristóbal Colón , de Milhaud, 1930; Der singende Teufel , de Schreker, 1928). Enérgicamente opuesto al régimen nazi, toma partido a favor de Hindemith y dimite en 1934 tras la prohibición de representar la Lulú que Berg aún tenía por terminar. Sin embargo, en su último concierto en Berlín impone el estreno de la Lulu symphonie . Durante varios años hace carrera en Europa como director invitado, hasta que finalmente se instala en Buenos Aires.

Da a conocer en Hispanoamérica el repertorio orquestal y operístico alemán. A su regreso a Europa tras el final de la Segunda Guerra Mundial, actúa con regularidad en el Covent Garden de Londres (1950-1953). En 1954 es nombrado primer director de la Ópera Alemana, pero dimite al año siguiente como protesta por la injerencia del poder político germano-oriental en el terreno artístico. [N. de los T.] < <

[2] La «monorrítmica» es un canon rítmico en cinco partes, cuya segunda mitad invierte a la primera. Aquí se ve claramente la conexión entre el ritmo principal y su cangrejo. [N. de los T.] < <

[3] El Movimiento por el Cantar y el Tañer surgió a principios del siglo xx como una rama del Movimiento de la Juventud. Propugnó en un principio el regreso, mediante el excursionismo, al sano contacto con la tierra frente a las insalubres condiciones de vida en las grandes ciudades modernas. En música, en un primer momento se reflejó en el culto a las canciones populares interpretadas a la guitarra. Más tarde, autores como Fritz Jöde y Hermann Riechenbach propugnaron el abandono de las guitarras y la vuelta a Bach y sus predecesores. A partir de 1933, este movimiento se integró en diversas organizaciones nazis y aun después de 1945 se hicieron numerosos intentos de revitalizarlo. [N. de los T.] < <

[4] Se cuenta que, cuando a Brahms se le hizo notar la semejanza del final de su Primera sinfonía con la «Oda a la alegría» de Beethoven, contestó: «Eso lo advierte cualquier asno». [N. de los T.] < <

[5] Willi Reich (1898-1980): musicólogo austríaco. Fue discípulo de Berg y entre 1824 y 1937 trabajó como crítico y escritor musical; en 1937 emigró a Suiza. Desde 1967 enseñó Historia de la música en la Escuela Técnica Superior de Zúrich. Escribió sobre Wozzeck , Lulú y el Concierto para violín , de Berg. [N. de los T.] < <

[6] eter Altenberg (1859-1919): poeta y ensayista austríaco. Se especializó en las formas cortas: ensayos, bosquejos impresionistas y piezas autobiográficas. Encarnó los valores estéticos y bohemios del Esteticismo vienés de su tiempo. [N. de los T.] < <

[7] Franz Schreker (1878-1934): compositor austríaco. Se le

considera representante prototípico del Modernismo musical de su época. Perseguido por los nazis, su obra, de gran riqueza armónica, fuerza surrealista y exuberancia de recursos, conoce en la actualidad un periodo de recuperación, sobre todo en Alemania y Austria. Es el autor de Der ferne Klang [El sonido lejano], estrenada en 1912. Adorno le dedica un artículo en Quasi una fantasia (véase infra). [N. de los T.] < <

[8] Alusión crítica de Adorno a la situación político-cultural de la Alemania Federal de los años cincuenta y sesenta del siglo xx bajo el liderazgo político de Konrad Adenauer e intelectual de Martin Heidegger. [N. de los T.] < <

[9] durchbrochene Arbeit: «trabajo fraccionado». Adorno emplea este término para designar la exposición de una sola línea melódica en diferentes voces. El desarrollo de este procedimiento, iniciado en el último Beethoven y continuado en Brahms y Mahler, culmina con la Klangfarbenmelodie («melodía de timbres») de Schönberg. [N. de los T.] < <

[10] «Bendita en sí misma»: últimas palabras del poema de Eduard Mörike «A una farola», dentro del verso «Pero lo que es bello parece bendito en sí mismo», que con frecuencia ha sido tomado como traducción poética de la definición hegeliana de la belleza. [N. de los T.] < <

[11] Alusión a canciones del Muchacho de la trompa maravillosa de Mahler, como, por ejemplo, «El tamborilero». [N. de los T.] < <

[12] Karl Kraus (1874-1936): escritor austríaco. Próximo a ciertos poetas expresionistas (E. Lasker-Schüler, G. Trakl) a los que por lo demás apoyó, fundó la revista La antorcha (Die Fackel , 1899), desde la cual llegó a convertirse en el implacable juez supremo de la vida social, política y cultural austríaca de su tiempo. Polemista de estilo abrupto y terriblemente satírico, dejó varios volúmenes de versos, aforismos, traducciones y dramas. Contra la guerra escribió Los últimos días de la humanidad (1914) y contra el nacionalsocialismo La tercera noche de Walpurgis (que no se publicó hasta 1952). En el texto de Adorno se alude a la defensa que contra la censura hizo Kraus de la figura y la obra de Frank Wedekind, de cuyas obras La caja de Pandora y El espíritu de la

tierra extrajo Berg su argumento para Lulú . [N. de los T.] < <

La instrumentación de las Canciones tempranas de Berg

Tras las primeras interpretaciones, se reprochó universalmente a las Canciones que todavía fueran absolutamente románticas y que para el autor de Wozzeck no había ningún motivo para desenterrar una obra que había escrito veinte años antes con la pretensión de instrumentarla y publicarla. La época de la obra era el final del siglo xix , de cuya liquidación en efecto siempre se tiene aún más urgencia de lo que cabría creer si uno realmente se encontrase ya en la otra orilla; no pocos quieren sin duda concluir de ello que también Wozzeck, en el que en efecto no hay ningún nuevo objetivismo autentificado y en el que ni siquiera las fugas suenan como un siglo xviii desafinado, sería auténticamente una cosa de la época impresionista o expresionista, cuando la distinción entre Impresionismo y Expresionismo es menos importante que el propósito diligente de dedicar al pasado gloriosamente superado una pieza a la altura de cuya exigencia aún no se está. Ahora bien, la instrumentación de las canciones no quiere disimular la antimoderna cara exterior de éstas, pero igualmente no ajusta poco más o menos una música de 1907 a la norma orquestal de 1928, sino que descubre lo que en la sustancia musical de las canciones apuntaba desde el principio, más allá de los años de su nacimiento, y con ello precisamente se convierte en la crítica de la instrumentación poswagneriana. Su signo sería el carácter metafórico, ornamental; el de lo enjaezado. La orquesta romántica, incluida la virtuosista de Strauss y Schreker, nunca se desarrolla a partir del material musical mismo, sino de lo que ocurre musicalmente, puesto en torno como una envoltura; ésta lo decora, quiere procurarle la plenitud y el vigor que en ello ya no hay. De todos modos, en los casos de impresionismo avanzado, la misma configuración sonora se establece como estructura musical.

Sin embargo, la orquesta de las Canciones tempranas , en la época de su nacimiento únicamente comparable a la de Mahler en esto, no tiene otra intención que la de exponer clara y

comprensiblemente la sustancia de las canciones. Claridad y comprensibilidad no se entienden a este respecto en el sentido de una «registración» neutral de los acontecimientos musicales, sino que lo que siempre se realiza en las canciones debe realizarse en la misma medida en la instrumentación. A lo que se aspira es a la indiferenciación mutua entre sonido y composición, no a la indiferenciación del sonido mismo. El sonido se parece a la música que expresa; está tan diferenciado, tan múltiplemente fraccionado, como ésta. Sólo que se le parece, no se afirma autodominante en lugar de ella, sino que siempre y en todas partes ha evolucionado visiblemente a partir de la predisposición del material musical fundamental. Y en eso es, por supuesto, moderno: no signo de otra cosa que él mismo no sería, sino únicamente concreción de los acontecimientos musicales. A éstos, por así decir, los objetiva el modo no mediado de su patentización, pues nada se opone más radicalmente a la esencia romántica que el hecho de que la música se dé a sí misma sin mediaciones.

El modo real de instrumentación ejerce en primer lugar la crítica del sonido del tutti . La instrumentación romántica había una y otra vez intentado reunir la multiplicidad de los fraccionamientos armónico-melódicos en la unicidad de un sonido sin fisuras; la música estaba demasiado poco construida en sí como para que hubiera podido prescindir del apoyo constructivo en un tono orquestal distinto de ella misma, homogéneo. En la orquesta romántica el tutti perspectivo de las cuerdas quiere nivelar todo detalle en una infinitud ficticia. Tal ficción es destruida en el sonido de las canciones de Berg; la estructura musical lo permite. Los acontecimientos individuales tienen su sonido individual sin respetar ninguna totalidad preconcebida; si la totalidad resulta sonoramente, es únicamente a partir de la tectónica de la música.

Esto significa, antes que nada, una continua desustancialización del sonido. De la necesidad de la parte de piano se hace virtud de un estilo orquestal por así decir incorpóreo, sin pesadez ni plenitud afelpadas. En ningún punto es más grande que la música, en ningún punto quiere significar más que ésta. El tutti perspectivo de las cuerdas es, si ya no totalmente eliminado, sí al menos fraccionado constantemente y con la máxima fantasía; amortiguado con sordinas, sofocado en el pizzicato , distribuido en partículas solistas,

no por otra parte sustituido, por ejemplo, por el estático sonido de los vientos, ni tampoco sólo lisa y llanamente contrastado con éste; predomina el color mixto, el color mixto también entre cuerdas y vientos, del mismo modo que la música se constituye a partir de la mezcla de unidades mínimas, sin, por el hermetismo de la imagen sonora, elevar nunca pretensiones arcaicas a las que se opone el dinamismo subjetivo de las canciones.

Tal mezcla no es meramente el principio del sonido simultáneo, sino también del sucesivo. No solamente en el momento de sonar, también en la sucesión de los sonidos, se disuelven las canciones. Un medio capital de la instrumentación es el vuelco instrumental: el cambio constante de colores que se disuelven uno tras otro en unidades mínimas, sin nunca dejar que aparezca lo poswagnerianamente compacto de la imagen colorista. Al alinear los átomos de un sonido aunque sea romántico en el detalle, el sonido modifica globalmente su carácter. La instrumentación de las canciones recupera para una fase anterior de la evolución compositiva, por así decir, lo que el estilo instrumental de Erwartung logró para una posterior. Lo mismo que hoy, una vez caída la barrera de la tonalidad, un compositor en libertad es más capaz de dominar el recurso de la tonalidad que otro que se haya quedado en el círculo tonal. En 1928, una vez Schönberg realizó la melodía de timbres, se hizo posible instrumentar mucho más «correctamente» que en 1907 la música anterior a Erwartung .

La instrumentación de las Canciones tempranas es correcta aun en sentido estricto. Se sabe del modo de componer de Berg en la época temprana, sobre todo de la Sonata para piano , del Primer cuarteto , pero también incluso del Wozzeck y de la Suite lírica , que su forma la configura un principio diferencial: la imperceptible transformación de una unidad motívica en otra. El funcionalismo del Berg temprano, que no piensa ningún acontecimiento musical como autónomo y sustituye toda determinidad óntica de lo musical por la determinidad del devenir, por las relaciones; este funcionalismo, lo mismo que desde el punto de vista armónico se acuña en el predominio del cromatismo de sensible-dominante, en la imperceptible transformación motívica, que a menudo reduce éste hasta la nota individual para luego hacer del resto motívico, de la mera nota, el núcleo del nuevo motivo, se ha procurado el

adecuado principio constructivo. Ahora bien, este principio constructivo se convierte en el principio de la instrumentación. Fundamenta la mezcla sucesiva de sonidos en lugar de la sucesión de sonidos abruptamente contrastantes y heterogéneos. En las canciones Berg maneja el principio del vuelco instrumental de tal modo[1] que hace que los sonidos cambien constantemente conservando elementos del sonido precedente como «resto», incorporándolos al sonido siguiente y con ello desarrollando el nuevo sonido «volcante» en una transición imperceptible desde el precedente. Este funcional modo de instrumentación, que sin duda mantiene en flujo constante el movimiento sonoro, que distiende, pero que también ata continuamente, sin nunca, no obstante, obstruir con la sustancia sonora tradicional –tal como incluso Strauss todavía la toleraba– la disolución de la imagen sonora, con toda probabilidad nunca fue realizado tan coherentemente antes de las Canciones tempranas . Se recupera un paso que la instrumentación de Schönberg se había saltado en la evolución de la orquesta de tutti poswagneriana al sonido «afuncional» de Erwartung . En Berg, por tanto, aquel paso del sonido tradicional al liberado se consuma tan evidentemente porque se da con una escritura esencialmente armónica que naturalmente favorece más la transformación mutua de los sonidos que la disparidad de las voces contrapuntísticas, autónomas. La instrumentación de las Canciones tempranas echa la vista atrás a la historia de la propia armonía de Berg y a toro pasado encuentra para ésta la fórmula instrumental idónea. Eso, por supuesto, sólo podía lograrse tras la ruptura radical, no en una banal continuidad: sólo desde la otra orilla es ratificado el sentido de la evolución armónica en el procedimiento instrumental.

Todo esto se ha de concretar. Piénsese, por ejemplo, cómo el comienzo de la primera canción, con el efecto de tono entero, habría resultado en el Reger[2] del estilo de la Suite romántica o incluso en Debussy: con todas las cuerdas graves y trompas como sustancia. En Berg, en cambio, es un sonido de vientos madera, fagotes, clarinetes en el registro más grave, muy cubierto, doblado por pizzicati de las cuerdas, que rompen el denso sonido de los vientos sin de ningún modo rellenarlo; los acordes, además, en las trompas tapadas, totalmente inmateriales, pero no flotando

atmosféricamente, sino fieles a los datos musicales. Inmediatamente después, la característica técnica del vuelco instrumental; el sonido no es desarrollado en amplias superficies, sino atomizado; cambia constantemente. Este vuelco no tiene un propósito impresionista; no se añaden manchas de color una tras otra, sino que el cambio instrumental elabora el cambio de las figuras musicales. En tiempos de Beethoven y durante el periodo romántico, el cambio constante de colores no era en general necesario, aunque en Wagner el principio de la segmentación melódica le prepara el camino; la construcción de la forma la logra esencialmente el plan armónico-modulatorio; en el seno de la tonalidad el proceso constructivo es ampliamente comprensible; pero si hoy en día, tras la extinción de la fuerza formalmente configuradora de la tonalidad, el timbre se ha convertido en tan configurador de la forma como la índole de los caracteres temáticos mismos, debe por tanto al mismo tiempo, allí donde aparece algo temáticamente nuevo, ser él mismo nuevo; allí donde permanece idéntico, conservar, siquiera velada, esta identidad. Así en el compás 5 de la primera canción: allí entra, como voz acompañante muy inaparente, un nuevo carácter temático, la figura de semicorcheas de los primeros violines, la cual es imitada por los vientos madera y acaba por llevar al comienzo propiamente dicho de la actividad, la parte principal en la mayor. El nuevo carácter temático cambia el color de la instrumentación; los acordes de tonos enteros en corcheas, que hasta entonces habían pertenecido a los vientos madera, pasan –con el calentamiento casi imperceptible de los motivos que permite derretir la oscura rigidez del comienzo– al tono más cálido de las trompas; las trompas mantienen al mismo tiempo el legato de los clarinetes, modifican gradualmente, por pequeños pasos, el sonido; los pizzicati de las cuerdas se conservan como «resto» del sonido fundamental variado. Este procedimiento «diferencial» de instrumentación es prototípico para la instrumentación de las canciones en su conjunto. – Otrosí: el pasaje específicamente romántico en torno al compás 9 es igualmente «desmaterializado», evitado el compacto sonido concomitante. Hay de hecho, por tanto, arpegios del arpa y una radiante entrada de los primeros violines por encima, pero los acordes añadidos son distendidos, distribuidos entre cuerdas y trompas, de modo que tres corcheas recaen sobre las trompas, las

cuerdas aportan la cuarta e incluso doblan la siguiente, con lo cual al mismo tiempo unen funcionalmente y desintegran particularmente el sonido. Luego, en el 11, nuevo vuelco instrumental; la «floración» romántica se ha reducido al recuerdo del momento, sigue económicamente confinada a la unicidad, es absorbida por la inmaterialidad y la taciturnidad soñadora del tono dominante. El sonido se neutraliza en los vientos madera, la escritura de las cuerdas se disuelve totalmente; flautas en frulato y trompas tapadas lo sostienen, él mismo es tratado de tal modo que los compases 11 y 12 sólo los tocan las cuerdas graves, los compases 13 y 14 sólo las agudas: de este modo el saturado coro de cuerdas es expropiado, pero al mismo tiempo, en el sentido del sonido funcional que domina las canciones, se evita un sonido de los vientos austeramente contrastante, que no sería adecuado para la transformación fluctuante. Sólo en el compás 15 reaparece una especie de tutti , pero ahora totalmente sin el redondeamiento de las trompas; con la entrada de las trompas vuelven a desaparecer enseguida los primeros violines, que precisamente podrían tocar en el registro superior; en el 19 el sonido es una vez más neutralizado, sobre él se elevan meramente los primeros violines piano . La disolución es proseguida hasta las mezclas solistas; en el 21 comienza un solo de trompa sobre las cuerdas, las cuales aquí son por excepción «trasfondo», pero como tales aparecen también enseguida con sordina, por tanto nuevamente fracturadas. Muy ingeniosa es la instrumentación en el 24; el efecto frulato de las flautas, que descienden cromáticamente a su registro más grave; además, el solo de trompeta con sordina, los arpegios del arpa, combinados con las violas y asordinados, la pedalización de acordes en las trompas, el sonido de las cuerdas, en cambio, totalmente abierto; los violines que llevan la melodía al registro agudo, las cuerdas graves como continuo, las violas con aquellos livianos arpegios; por tanto, sin la pesantez de los acordes: el resultado es, precisamente, un sonido mixto esencialmente solista, muy delicadamente coloreado. Incluso el arpa, que aquí parece un residuo romántico, se inserta en la construcción. En cuanto instrumento característico de arpegios, sólo aparece en la sección central de la canción, al cual ella fundamenta, también aquí utilizada, por lo demás, de manera parca y aérea; la vincula con la

unidad sonora, sin imponerse en cuanto valeur: en la exposición y en la conclusión, donde lo que se ha querido es un sonido natural sordo, indistinto, sus arpegios cesan por entero. La conclusión se acuerda claramente de la instrumentación del comienzo, a la cual, sin embargo, varía según es constructivamente necesario tras lo ocurrido en el ínterin; las cuerdas ya no pueden permanecer tan absolutamente latentes como en el comienzo, sino que son liberadas en el sentido de la sección central; así, mientras que la combinación del sonido grave de los vientos madera y los pizzicati retorna a modo de recapitulación, los violines pueden desplegarse expresivamente por encima, el elocuente tono de las cuerdas se conserva; también al final, donde la música desaparece completamente en el principio. La instrumentación cierra la forma mediante la restauración del sonido fundamental, pero es capaz de modificarlo según se exige tras la abierta parte central. Mientras que la versión para piano aquí simplemente se queda en la recapitulación, la instrumentación ha rastreado la forma interna, realizado la coacción de todo lo que musicalmente se ha dado, y por tanto repensado y endurecido el propósito impresionista de la canción original.

El principio del vuelco instrumental no sólo domina en cada una de las canciones, sino que determina también el plan de la instrumentación de éstas, las unas con respecto a las otras; las grandes unidades se configuran según el modelo de las pequeñas. Cada canción tiene un sonido fundamental completamente diferente de las otras, y estos sonidos fundamentales se estratifican como una especie de arquitectura del ciclo: toda la orquesta sólo en la primera y la última canción; en la segunda, las cuerdas como solistas; en la sexta, en cambio, sin flautas ni oboes; la tercera, sólo para orquesta de cuerdas, la quinta sólo para los vientos y el arpa; la cuarta, sin clarinetes ni trompetas. Esta disposición no se impone exteriormente a las canciones, sino que resulta de su tono musical. La segunda canción comienza con un sonido mixto de solistas: una voz tenida de la trompa, iluminada unisono por el arpa a fin de evitar el ominoso tono «machacón» del tono de la trompa en los neoalemanes, más de manera totalmente incorpórea el bajo descendente en el violonchelo solo; una segunda voz tenida en la flauta baja, cuyo sonido apagado es muy importante a lo largo de

las canciones; finalmente un contrapunto puntillista del oboe, sólo en «Fulgor vespertino» los cinco solistas de cuerdas como tutti; el sonido radicalmente solístico no meramente se contrapone al siempre parcialmente más expansivo sonido del tutti en la primera canción, sino que sólo así se extrae el carácter de turbia apariencia que en sí tiene el tono de la canción; análoga fue quizá la idea instrumental en la escena de la puerta de Marien, el Adagio de Wozzeck . Desde el punto de vista de la técnica interna, el procedimiento se justifica en la medida en que cada tutti de las cuerdas desmentiría todo el tratamiento solístico, más distendido, de los vientos. Se llega en esto a las más sutiles combinaciones: al comienzo de la figurada sección central, el sonido, incluido el sonido solístico de las cuerdas, vuelve a dar un vuelco. En contraste con la primera canción, aquí las cuerdas aparecen la mayor parte de las veces combinadas, no por ejemplo en pasajes más largos sólo de violín o violonchelo, y por tanto deben encontrarse nuevos medios de diferenciación, mientras que la unificación del sonido mantenido de los cinco solistas de cuerdas basta para la unidad de la construcción instrumental; de ahí que en la sección central este sonido sea indicado sul ponticello y desustancializado, al mismo tiempo que los pizzicati de las cuerdas graves ligan las semicorcheas arpegiadas de los clarinetes y los fagotes; luego, tras un episodio sul tasto que se aproxima al sonido de los vientos, se vuelve a lograr muy paulatinamente el sonido «habitual» del conjunto de cuerdas. En el 19 todo se disuelve nuevamente, se forma una parte solística que se refiere al comienzo, pero, como la recapitulación de la primera canción, lo varía sonoramente, es decir, lo desarrolla más ricamente, del mismo modo que, bajo las secuelas de las semicorcheas de la sección central, también ahora la composición misma es más rica, dividida en valores menores. Esto se condensa en una alusión a la sección central con los vientos concertantes y las cuerdas sul tasto : la trompa y el arpa, además del puro sonido del quinteto, son todo lo que queda.

La tercera canción refuerza el contraste al eliminar por completo los vientos hasta ahora constantemente usados y confinarse a las cuerdas. Sólo que tampoco se los trata, por ejemplo, en la homogeneidad sonora de todos los adagietti desde Bizet, sino que el sonido sigue siendo tan diferenciado e incorpóreo como antes, sólo

que modelado a partir de un material fundamental distinto. Esto sucede con persuasiva simplicidad. Todas las cuerdas están divididas, la primera mitad siempre sin, la segunda con sordina; se las utiliza de tal modo que las voces movidas, los contrapuntos armónicos en el sentido schumanniano-brahmsiano –del cual esta canción se halla sumamente cerca, recuerda a Como melodías [3] –, son confiadas a las cuerdas sin sordina, y las voces mantenidas, es decir, los pedales del piano, a las con sordina, por lo cual precisamente el «trasfondo» de las canciones se vuelve completamente transparente, mientras que las voces más movidas se distribuyen de tal modo que tampoco en su decurso se produce ninguna densidad homogénea del sonido. La sección central, uno de los pasajes más inspirados de las Canciones, pertenece únicamente a la mitad de las cuerdas con sordina; las no asordinadas sólo intervienen como solistas, para producir imitaciones sumamente escuetas de la parte vocal; de manera que, incluso con el parco acervo de la paleta sonora escogida, el sonido es completamente modificado y sin embargo ligado al sonido original. Desde el punto de vista instrumental, la recapitulación también se parece fielmente al comienzo; sólo al final las cuerdas con y sin sordina son llevadas en el mismo sentido y se funden completamente.

En Coronada de sueños, desde el punto de vista compositivo sin duda la más madura y conformada de las Canciones , aparece de nuevo una especie de sonido del tutti, aunque sumamente reducido; faltan los clarinetes y las trompetas. La temática aquí ya –enteramente a la manera de la Sinfonía de cámara de Schönberg– constructiva, que cerca a la canción con ricas imitaciones y reducciones motívicas, se distribuye instrumentalmente de la manera más sutil, al asignar a una familia tímbrica nueva cada una de las entradas imitativas a fin de resaltarlas plásticamente. Primero los dos temas principales, estrechamente emparentados entre sí, en relación de variantes y reducidos, son expuestos por la parte vocal, las cuerdas y el arpa; luego las flautas imitan la conclusión del tema principal en la parte vocal; el motivo acompañante característico aparece además en el oboe, para en el posludio instrumental al primer par de versos ser asumido por imitaciones del trombón con sordina y de la trompa con sordina; el resto del tema principal lo entonan los vientos madera, mientras que el sonido ya está volcado;

extinguido el sonido tutti de las cuerdas al principio. Sólo vuelve en la segunda mitad de la estrofa, pero ahora no ya tan homogéneo, sino fraccionado por la reducción del principal motivo acompañante; sólo los primeros violines con sordina tienen la melodía principal, el tema vocal de la primera estrofa, mientras que la parte vocal y la trompa formulan un contrapunto de plástico melodismo; en el consecuente, es retomado el tema principal en los trombones y las arpas[4], a lo que se añade el motivo reducido en los vientos madera. La segunda estrofa es una variación de la primera que deja intacta su estructura, pero en el detalle se desvía ingeniosamente; el motivo acompañante del comienzo se asigna ahora a la parte vocal, que lo repite y a partir de ahí desarrolla un nuevo tema; el tema principal, por encima del muy transparente sonido de las cuerdas, en las flautas, es respondido por una bella imitación de las trompas; a partir del compás 19, la recapitulación es fiel, sólo que la imitación del oboe en el compás 5 la tiene ahora el violonchelo solo; en la sucinta coda el tema principal de la parte vocal, reducido, aparece finalmente, invertido, en la trompa. Conforme a la estructura musical, la instrumentación se preocupa sin excepción más por la clara conducción de las líneas temáticas que por el sonido como tal. Sin embargo, precisamente la índole de esa claridad, que en ninguna parte degenera en rigidez registradora, sino que vuelca y cambia según los más delicados impulsos de la composición, de la línea misma, es de un arte máximo: también evita, sólo que ahora con el recurso de la instrumentación exhaustiva de las voces individuales, el sonido homogéneo y configura nuevos colores mixtos a partir de la disposición de las líneas.

La siguiente canción, muy breve, En la estancia , vuelve a mostrar un sonido extremadamente contrastante. Ahora bien, aquí están totalmente ausentes las cuerdas, con la máxima sutileza la orquesta se limita a los vientos, los cuales no se cierran a la manera de un órgano, sino que se distienden en mezclas refinadísimas que normalmente sólo son posibles con cuerdas. El movimiento se produce primero en los clarinetes –que en la canción anterior faltan– con notas tenidas en las flautas; luego en el oboe con apoyo del corno inglés, enteramente sin metales; en la parte más movida, el arpa se agrega staccato al oboe y el corno inglés, al mismo

tiempo que aclara el sonido con un redoble en los platillos suspendidos; en el clímax, donde directamente se aspira a una especie de efecto de cuerdas, se lo busca mediante breves arpegios del arpa, frulati de las flautas; luego entran por primera vez los metales, las trompas, la trompeta solista y el trombón solista, en la misma relación mutua de clarinetes y flautas al principio; los vientos madera se suman gradualmente, mientras al mismo tiempo el clarinete bajo en combinación con el arpa supera el estatismo del tono de los vientos. El agudo sonido del clarinete por encima de los staccati de la celesta y los suaves platillazos se hace totalmente transparente, los vientos metal con sordina cierran la composición. En el más estrecho espacio, en las más simples relaciones armónicas, la canción tiene la plenitud de matices instrumentales.

En la sexta canción, la Oda al amor , desaparecen las flautas, los oboes y el corno inglés. Tras los compases introductorios, el sonido, como no otra cosa cabía pensar, resulta en cierto modo inquebrantable; predominan los valores de las cuerdas. Las entradas constantemente repetidas de las cuerdas son por una vez reemplazadas por los clarinetes, la escritura para cuerdas es ingeniosamente mantenida con una consistencia distinta, de modo que sólo en pasajes decisivos se concentra totalmente, mientras que por lo general las frases de los primeros violines se elevan por encima del sonido fundamental continuamente modificado en registro y plenitud. La una y otra vez repetida figura arpegiada queda para el arpa como «dibujo sonoro», la auténtica variación del sonido se reserva para los vientos madera, que producen ora trémolo, ora ligeros pasajes de clarinete, ora efectos frulato , ora voces temáticamente melódicas. Las trompas llevadas en acordes hacen la función del bajo cifrado, el solo de trompeta se asigna a la parte vocal, se eleva del sonido del tutti , configura la cadencia.

Sólo la última canción vuelve a requerir, como la primera, de toda la orquesta. En correspondencia con su plan constructivo-temático, el modo de instrumentación es, por lo demás, análogo al de Coronada de sueños , sólo que por mor de las superiores dimensiones está más preocupado por la variación sonora que allí. La técnica de la clara «instrumentación exhaustiva» se encuentra unida a la del vuelco continuo. Las cuerdas aparecen a menudo reunidas en acordes, para por momentos hallarse reemplazadas por

otro sonido; así, nada más empezar, donde su arranque es tomado por los vientos madera, el movimiento prolongado por flautas y clarinetes, mientras el sonido de las cuerdas, por ejemplo, no desaparece, pero se aminora solísticamente. En la primera sección de los metales, las cuerdas participan con pizzicati , luego se disuelven en figuras arpegiadas que aportan un tema de los vientos madera; sólo en el compás 13 se presenta una nueva entrada plenamente temática de los primeros violines. Toda la canción está instrumentada con el mismo espíritu. Incluso el sonido de tutti de la conclusión se secciona de inmediato, apenas tras dos compases. La instrumentación de la canción remite claramente a la del estilo lineal, completamente emancipado de la armonía tradicional, y marca tanto más enérgicamente la horizontal según la actitud esencialmente vertical de la Oda al amor .

La unidad de composición e instrumentación en las Canciones no puede entenderse burdamente: la diferencia entre su estilo compositivo e instrumental no cabe negarla, la ocultan tan poco como, en palabras de Schönberg, la tercera parte de los Gurrelieder . Pero sólo en su fase compositiva madura le fue posible a Berg captar adecuadamente los acontecimientos auténticamente compositivos de esas canciones. Si hubiesen sido instrumentadas veinte años antes, la instrumentación habría resultado decorativa. Sólo desde un nivel formal distinto del de las mismas Canciones pueden éstas, paradójicamente, exponerse verdaderamente de manera instrumental; en el original, la instrumentación se convertiría en un «como si». Eso justifica la instrumentación ulterior. En definitiva, el sonido da a la música un nombre que ésta antes, como Rumpelstilzchen[5], quería mantener en secreto. Pues en ellas se encuentra preparada esa construcción pura a la que el sonido salva apoderándose de ella. Éste no añadió nada: sólo reveló algo; no remozó las canciones, sino que las ratificó. Lo que de auténtico tienen lo prueba lo acertado de la instrumentación posterior.

[1] El concepto de transición imperceptible y el del –necesariamente brusco– vuelco parecen excluirse mutuamente. Pero si la psicología,

sin embargo, conoce en el «valor umbral» un momento que en medio de una continuidad corresponde al salto cualitativo, la praxis compositiva de Berg combina literalmente los conceptos de vuelco y transición. En ninguna parte es esto más claro que en un pasaje del Concierto de cámara que exagera el procedimiento bergiano casi hasta la autoburla. El arranque de la tormentosa cadencia tras la delicadísima extinción del Adagio es el único constraste agudo de toda la pieza. Pero ni siquiera ante éste se arredró la infinita preocupación de Berg por la mediación aseguradora: debía incluirse en el wagneriano Arte de la transición . La tarea consistía en oponer frontalmente el pianissimo extremo y el fortissimo extremo tanto como en introducir paulatinamente estos grados de intensidad el uno en el otro. Berg llevó ingeniosamente a cabo lo imposible. A saber, mientras al final del Adagio el grupo de vientos y los violines se extinguen imperceptiblemente, antes de este final el piano ya entra también imperceptiblemente y asciende hasta el mezzoforte , de modo que la gran irrupción del piano permanece en la continuidad de esa ascensión. Pero ésta se consuma, por así decir, tras las bambalinas: el piano, no utilizado como instrumento solista en el segundo movimiento, apenas vuelve a aparecer, e incluso allí donde, con notas semejantes a ruidos en el registro más grave, se hace más fuerte, en el primer plano de la percepción las melodías, las voces de la flauta piccolo y del violín siguen siendo los acontecimientos principales. Así es como, de hecho, tanto se logra la completa extinción junto con un abrupto contraste fortissimo, como, a la inversa, éste prepara ya para la aprehensión inconsciente. Nada podría caracterizar más incisivamente la unidad en Berg de inervaciones compositivas y arte de la instrumentación. < <

[2] Max Reger (1873-1916): alumno de Riemann, fue profesor de Composición en Leipzig (1907) y director de orquesta en Meiningen (1911), antes de retirarse enfermo a Jena. De estilo neoclásico continuador de la tradición legada por Brahms, como reacción contra Wagner y sus epígonos Strauss y Mahler, quiso volver a la música pura y a la tradición polifónica alemana encarnada por Bach. De temperamento romántico, se muestra contrario a refrenar su sensibilidad. Dejó una obra abundante, especialmente en música de cámara, para órgano, para piano, para orquesta, así como dos

conciertos para piano y violín, un réquiem, un salmo, dos poemas sinfónicos y alrededor de doscientas ochenta canciones. Por su empleo de las armonías complementarias se le puede considerar el creador de un pancromatismo verdaderamente revolucionario. Contribuyó a la renovación de la música alemana por el camino que luego continuaría Hindemith. Su influencia pedagógica no fue ni mucho menos tan importante como la de su música. Una suite romántica está directamente conectado con textos escritos por Josef von Eichendorff, cuyos poemas Reger incluyó en una partitura por él mismo considerada como su primera incursión en la música programática. [N. de los T.] < <

[3] «Como melodías me viene a la mente...»: comienzo de la primera de las Canciones, op. 105 , de Johannes Brahms. [N. de los T.] < <

[4] Harfen : «arpas». Errata o fallo de memoria en el original: en la plantilla orquestal de estas Canciones sólo figura un arpa. [N. de los T.] < <

[5] Alusión al personaje de un cuento de los hermanos Grimm, el enano Rumpelstilzchen, que mantuvo en secreto su nombre hasta que en un descuido él mismo lo reveló. [N. de los T.] < <

Anton von Webern

En vida y mientras el terror fascista no empujó su música a una clandestinidad que por supuesto ya de por sí parecía desear, para la consciencia pública Anton von Webern fue o bien un horror, o bien una especialidad. Un horror debido a la chocante brevedad de la mayoría de sus composiciones, que abandonaban al oyente al silencio antes de que sólo pudiera empezar a percibirlas y debido a su factura también cualitativamente aforística; ésta le negaba aquella guía por contextos patentemente hilvanados, tal como Berg e incluso la mayor parte de Schönberg siempre la procuran. Una especialidad, a causa de que en su oeuvre todo lo domina un aspecto por así decir aisladamente escogido de la música de su maestro Schönberg, de la máxima concentración, desarrollado hasta el extremo de lo extremo con una pertinacia que gustaría achacar a la relación pedagógica. Luego, desde que en 1945 una bala perdida cercenara brutalmente [1] la vida del compositor del pianissimo, su fama esotérica se ha convertido en exotérica y su función ha cambiado radicalmente. A quien una vez se creyó poder despachar como alumno a la vez limitado e hiperradical de su maestro, se le convirtió de repente en el hijo que domina en lugar de la figura paterna: la consigna de Boulez «Schönberg est mort» [2] no puede separarse de la elevación del fidelísimo discípulo al trono vacante. Desde hace ya años se ha tendido en los países occidentales a esgrimir contra Schönberg a Webern, cuya música no se remonta según su imagen sonora menos profundamente al siglo xix que la del compositor de más edad y el gusto de la cual por el refus agradaba a los franceses; se dice que Stravinski lo apreciaba aun antes de que –evidentemente impresionado por Webern– emprendiera tentativas seriales. Pero la fama póstuma de Webern era más técnico-estilística y sobre todo de índole estratégico-musical de lo que habría resultado de lo específicamente compositivo. Se refería en especial a la última fase, inconfundiblemente iniciada con la Sinfonía op. 21 , en la que Webern desarrolló de tal modo la técnica dodecafónica por él antes ya magistralmente tratada y

amalgamada con su propio tono, que ésta procuró a la música serial una especie de sanción. A partir de entonces dejó de componerse con la serie como con un material maleable; el ordenamiento de los intervalos entre los doce tonos ya no simplemente procuraba el material a las intenciones compositivas, sino que todos los momentos y determinaciones estructurales de las que resulta la composición debían extraerse de ella misma. La integración de los acontecimientos musicales, la unidad de cada obra, sobrepasa lo logrado por el dodecafonismo schönbergiano y también por el Webern temprano; Webern intensificó reiterada y cada vez más profundamente la inmersión en posibilidades abiertas por Schönberg que, en consecuencia, van más allá de éste. Por supuesto, al hacerlo, Webern –en contraste con los compositores seriales que lo escogieron como patrón– nunca renunció del todo a aquellos recursos del lenguaje musical a él transmitidos por la escuela schönbergiana y que por su parte conservaban sublimados elementos formales tradicionales. Sin embargo, más allá de todas estas preguntas, más allá de las innovaciones técnicas de Webern y de su aplicabilidad, se descuidó la reflexión sobre el compositor. Pocos músicos del presente han tenido que experimentar hasta tal punto en sí que el interés por la tendencia que incorporan ha desplazado a aquel por las obras mismas, únicas en las cuales esa tendencia tiene su sustancia. La imagen de Webern hoy en día cae bajo el veredicto del Stefan George de Umbral, en El séptimo anillo , que él puso en música de forma incomparable: «Apenas dejasteis de la mano la paleta / y contemplasteis satisfechos vuestra construcción: / toda la obra no era para vosotros sino otro umbral / para el que aún todavía no se había tallado ni una piedra». Tan poco puede el logro compositivo separarse de los hallazgos técnicos cuanto éstos remitir, sin embargo, a las composiciones en que han surgido: a la idea de éstas. Lo que en la música sobrevive es, a fin de cuentas, más bien la música que sus medios, por admirables que sean.

Pero la de Webern es la idea de la lírica absoluta: el intento de disolver toda materialidad musical, incluidos todos los momentos objetivos de la forma musical, en el puro sonido del sujeto, sin un resto que se oponga ajeno, duro, sin asimilar, a éste. El Webern compositor nunca se apartó de esta idea, no importa si reflexionó

sobre ella o no. Comprenderla requiere meditar sobre la posición del Expresionismo en los medios artísticos. La poesía lírica, que lo concibió antes que la música, chocó desde el comienzo con un límite: el del concepto objetivo, nunca completamente traducible a expresión pura, al que el lenguaje está ligado. En cuanto elimina el concepto para convertirse en sonido e imagen, se transforma a sí misma en una música más pobre, en cierto modo gris y bidimensional. Pero la música está bajo el hechizo de su esencia arquitectónica, la representación heredada de la forma. No quería renunciar a articular el tiempo; no se atrevió a reducirla sin más ni más; a, por mor de la intensidad, sacrificar lo que quería ser dominado como extensión expansiva. Por eso la música nunca realizó sin reservas la idea de la lírica, la cual, sin embargo, está inalienablemente presente en ella misma. Webern –casi se podría decir: sólo Webern– lo consiguió.

La condición para ello residía tanto en el estado de la composición con que se encontró y que lo marcó hasta lo más íntimo, como en su disposición individual. Con la libre atonalidad de Schönberg la posibilidad expresiva de la música se había ampliado hasta lo nunca pensado. De en torno a 1910 hay declaraciones de Webern que no admiten ninguna duda de que esta expresividad, la capacidad de la música para expresar emociones más allá del umbral de cualquier otro arte, fue la impresión central que recibió de su maestro. Tal ampliación de la expresividad de ningún modo se refería sólo a los extremos, a la irrupción indómita y lo apenas ligeramente perceptible, sino también a un enigmático estrato de la sumersión abismalmente cuestionadora en la que entonces la música de Webern se asentó; son modelo de ello ciertos instantes del Schönberg intermedio, como la conclusión de la primera y la de la segunda pieza para piano del Op. 11 , y también la segunda pieza para orquesta del Op. 16 . El nuevo tipo de expresividad lo hizo posible la desvigorización de las categorías mediadoras hasta entonces vigentes entre expresión y fenómeno musical. Despreocupada de toda forma a ella antepuesta, la música se convirtió inmediatamente en expresión. Con la abolición de la tonalidad, de sus relaciones de simetría acórdicas, modulatorias, métricas y formales, con la prohibición de la repetición sentida por los compositores, no pudo evitarse, de entrada en todo caso, un

proceso de reducción temporal de la música. La intensificación de la expresión coincidió con un tabú contra la extensión en el tiempo. La necesidad de vencer al tiempo era inseparable del temor a perder, por la extensión y el despliegue temporal, la pureza del instante cargado de expresión. Esta experiencia adquirió sobre Webern un poder destructivo del cual era uno con el fermento de su productividad. Durante toda su vida, su sensorio se rebeló, a despecho de su voluntad, contra el tiempo extensivo, incluso en las obras constructivistas de la fase tardía. Alban Berg, en esto total y absolutamente contrario a él, ya observó en 1925 que Webern, cuando escribió sus primeras piezas dodecafónicas, se privó con su procedimiento del evidente beneficio que Schönberg extrajo de la nueva técnica: el de escribir piezas de nuevo extensas, organizadoras del tiempo, pero sin los medios tonales de representación. En la Fenomenología de Hegel aparece una vez la desconcertante expresión «furia del desaparecer»[3]: la obra de Webern ha transformado ésta en su ángel. La ley formal de su modo de componer, en todas sus fases, es la de la contracción: sus obras aparecen, por así decir, desde su primer día tal como lo que al final, a través de un proceso histórico, puede quedar quizá como contenido de la música. Webern tiene algo en común con Walter Benjamin en la inclinación micrológica, la confianza en que la concreción de un instante de plenitud es más importante que todo el despliegue dispuesto de un modo meramente abstracto. Los manuscritos de ambos, del filósofo y del músico fanáticamente ligado a su material, que no se conocían y no es probable que supieran mucho el uno del otro, eran enormemente semejantes entre sí; ambos parecían correo recibido de un reino de enanos, formatos en miniatura que siempre producían el efecto de reducidos a partir de uno muy grande.

De la ley formal de Webern se ha, sin embargo, de hablar con insistencia. Su huidiza música tiene su gravedad en el hecho de que no persigue aisladamente la idea de la expresión pura, sino que se introduce en la forma musical misma y la elabora y articula de tal modo que precisamente por eso se hace capaz de la expresión pura. Toda la obra de Webern gira en torno a esta paradoja, la construcción total por mor de la comunicación inmediata. Ya cuando, pronto hará cuarenta años, aparecieron las Cinco piezas

para cuarteto de cuerdas, op. 5 , pese a toda la coincidencia, en ellas se mostró una diferencia absolutamente significativa con las Pequeñas piezas para piano, op. 19 de Schönberg. Éstas sólo estaban motívico-temáticamente trabajadas en algunos pasajes. Unas y otras pertenecían a aquel tipo de lo atemático, de lo que alinea unos junto a otros instantes de manera por así decir asociativa, como lo que en la literatura posterior se llamó escritura automática durante el Surrealismo. Su representante musical más amplio es el monodrama Erwartung ; incluso la canción de cámara Follajes del corazón es de tal índole. Sin embargo, las primeras miniaturas expresionistas de Webern, precisamente esas Piezas para cuarteto , son motívico-temáticas: la primera, un poco más amplia y aun un completo movimiento de sonata, pero en cierto modo reducido a sus estratos básicos; las otras, hilvanadas a partir de motivos breves, sumamente sucintos, utilizan de manera múltiple imitaciones e inversiones en las que los valores rítmicos y las notas acentuadas están de tal modo desplazados que la identidad motívica ya no es en absoluto consciente. Todo es como una exhalación y lo que tiene de necesario lo debe a esa organización secreta. Esto se convierte entonces en el estimulante de todo lo que, por ejemplo, puede llamarse la evolución de Webern, aunque el concepto de ésta es tan inapropiado para el conjunto de su obra como para las piezas individuales en sí. Cómo se hace perentorio, mediante la perfecta construcción, el sonido; cómo, a la inversa, la construcción se reconcilia, mediante la perfecta animación, con el sujeto: por eso se preocupó Webern incansablemente, en sus fases tardías con plena intelección teórica, por las preguntas más íntimas de la nueva música. No es la insistencia en esto lo que en último lugar confiere a su música su estatura, la de lo impertérrito e insobornable.

Webern arranca sin evolución, con la Passacaglia op. 1 [4] , una obra maestra de máxima autenticidad, en extrema oposición a su amigo Berg, al cual esto le resultaba más difícil que al asceta meditabundo y que debía dejar tras de sí todo lo posible antes de disponer libremente de los medios y de sí mismo. La Passacaglia es, como quiere la forma, una pieza totalmente compuesta hasta la última nota, pero ya infinitamente expresiva, colorista y sin embargo de tono muy serio. La escuela neoalemana, a la que por su riqueza armónica y cromática y su melodismo de apasionado vuelo

pertenece, nada conoce que sea al mismo tiempo tan carente de adornos, de efectos, tan contenido, aunque en una ocasión incluso –esta única vez en la vida de Webern– murmura lujuriantemente. Como es evidente, la Passacaglia , particularmente al comienzo, evoca de lejos el Finale de la Cuarta sinfonía de Brahms. Pero es mucho más distendida, disuelta a la manera straussiana. El material deriva de la tonalidad, ampliada al extremo, armónicamente progresiva en fases independientes del croma, utilizada por el Schönberg de la época del Segundo cuarteto . El primer movimiento de la Segunda sinfonía de cámara de Schönberg recuerda muchísimo la primicia de Webern.

El doble canon «Huid en ligeros bajeles», op. 2 , sobre un poema de George, ante un material análogo propende ya a la condensación lírica en virtud de un ingenioso contrapuntismo. Siguen dos cuadernos de canciones, ambos de nuevo sobre poema de George. Se cuentan, sin duda, entre lo más perfecto logrado en general por la nueva música. El ciclo Op. 3 comprende cinco de las más famosas canciones del Séptimo anillo ; atonales, por ejemplo, como las canciones de Schönberg sobre George. Pero de éstas se distingue por un momento de impulso, esbeltez juvenil, un élan latino, que habría debido encantar al poeta y que por lo general apenas se da en la música alemana o austríaca: hasta entonces sólo la poesía había logrado tal lirismo juvenil. La segunda canción, « En el tejerse del viento mi pregunta fue sólo un sueño », presenta de modo especialmente arrebatador este carácter. No menos bella es la conclusión de la última, una dulce luz iluminando las grietas. El segundo ciclo es más estático, menos torrencial, más oscuro en su conjunto, se entierra en el acorde individual. Marca la entrada en el espacio interior de Webern, que él ya no abandona. La consuma con simbolismo casi palpable la primera canción, introductoria. Sus estremecimientos han sobrevivido al Jugendstil . La ocurrencia con que se inicia es inolvidable.

Con Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas se inaugura lo que se puede llamar el segundo periodo de Webern: el de la contracción extrema a las formas breves. No se parecen en nada a la pieza de género, no están marcados con el ominoso cincel de plata; la conmoción que producen los aparta de la esfera de lo tranquilo y refinado. Desmienten el término del siglo xix «miniatura»,

culturalmente tan piadoso; no lo hay mejor, no se acomodan a ningún concepto establecido. La intensidad con que se concentran en un punto les confiere al mismo tiempo totalidad: cosa que admiraba Schönberg, un suspiro equivalía a una novela, un gesto sumamente tenso de tres notas en el violín literalmente a una sinfonía. Y la resistencia con que se encontró Webern hasta que, como todo lo arriesgado que en general se puede pensar, fue neutralizado, desterrado al pedestal, la provoca la apenas soportable tensión entre el fenómeno delicado hasta la extinción, que desearía desaparecer del mundo, y el pathos del todo que inspira este deseo, una utopía de incondicionalidad que sólo se modera porque todo medio aparente, orientado hacia fuera, toda inmodestia, sigue siendo demasiado modesta para ella. Esto permite sentir casi con la piel lo determinadamente espinoso, la inaprehensibilidad de las obras de Webern, un aspecto sensual de su inflexible integridad. Ello sólo puede apreciarlo adecuadamente quien se ha dedicado él mismo a interpretar a Webern. Si uno la aborda tan desinhibidamente como cualquier otra, para estudiarla o para tocarla, su música esquiva al oído y a la mano: se niega a la inmediatez de la representación, se la debe tocar envuelta en un aura de aquel silencio que Schönberg conjuró con la frase «Ojalá oigan este silencio»; de lo contrario, castiga a los intérpretes insolentes con una absurdidad hiriente, o bien se les escapa por completo. La excepcional dificultad de tocar a Webern, totalmente desproporcionada con la simplicidad de muchas de sus piezas, con la escasez de las notas, deriva de la tarea de traducir en demandas precisas de la interpretación esa distancia entre el intérprete y la obra que pertenece a la obra misma. En la época de la interpretación supuestamente fiel a las notas, positivistamente literal, la capacidad de reacción a tales imponderables, madurada en la gran música romántica, se está extinguiendo: las obras de Webern la restituyen por su mera existencia. La extraordinaria libertad con que él mismo interpretaba sus piezas, y que procuraba una inesperada plausibilidad incluso al más exiguo residuo de líneas, obedece sin duda a su profunda aversión a la literalidad musical. Sólo una musicalidad bidimensional tachará de arbitraria la manera en que el mismo Webern presentaba su música. Lo que tiene de espinoso, en cuanto demanda de un aquí y ahora no sumiso

a nada general y a ninguna comunicación, de algo absolutamente único por parte de cada obra individual, debería impedir también la audición de una secuencia mayor de sus obras inmediatamente una detrás de otra, como permiten casi todos los demás compositores; cada pieza quiere, por así decir, en cuanto totalidad intensiva, estar sola en el mundo, de manera incompatible con la existencia de la siguiente. Un monográfico Webern sería como un congreso de ermitaños. La totalidad de lo particular distingue enfáticamente al especialista Webern de la especialidad, del amaneramiento.

En las Piezas para cuarteto se consuma visiblemente la transición a su dominio: la cuarta es ya por completo una miniatura. Sigue habiendo, sin embargo, arcos melódicos, sobre todo en la última y en la segunda pieza, en la cual uno contiene el aliento; las melodías todavía no se han cocido hasta su reducción a frases breves o notas individuales. Webern explicaba que las Piezas para cuarteto, op. 5 , presumiblemente también las Bagatelas, op. 9 , habían sido escogidas entre un gran número de tales piezas. A la vista de su importancia para la actual consciencia musical, la obligación más urgente sería, sin duda, desenterrar esa producción inédita y publicarla. Las Piezas para orquesta, op. 6 son antes bien más sencillas que las Piezas para cuarteto , menor el trabajo motívico-temático, se comportan de modo comparativamente homófono: como conclusión de la primera pieza, el arpa toca incluso toda la buena y vieja escala de tonos enteros en un glissando : casi un error en este entorno. Pero contiene una pieza verdaderamente extraordinaria, a su manera única en su género, incluso algo más desarrollada, una rudimentaria marcha funeraria, el eco más lejano de ciertos tipos de Mahler, cuyo intérprete más auténtico fue sin duda Webern. En el tono de lo alejado del mundo, en el gesto de centinela perdido, tiene mucho en común con Mahler, a pesar del contraste entre los gigantescos formatos de Mahler y los mínimos de Webern, entre el triple fortissimo y el triple pianissimo . Este pianissimo no debe tomarse como suena, no meramente como reflejo de la más delicada emoción del alma que también es. A menudo, precisamente en las Piezas para orquesta de Webern, pero también en inflexiones individuales de las a éstas subsiguientes Piezas para violín y piano, op. 7 y Para violonchelo y piano, op. 11 , este triple pianissimo , el más liviano de todos,

constituye la amenazadora sombra de un estrépito infinitamente remoto e infinitamente poderoso: así sonaba, en el año 1916, en una alameda junto a Frankfurt, el tronar de los cañones de Verdún, que hasta allí llegaba. Coincide aquí Webern con líricos como Heym[5] y Trakl[6], los profetas de la guerra de 1914: la hoja que cae se convierte en mensajera de catástrofes venideras. El tratamiento de la percusión en los dos ciclos de piezas orquestales resalta este momento del modo más evidente. El segundo, Op. 10 , para orquesta de cámara con los instrumentos de cuerdas siempre como solistas, está más contraído que el primero; la mayoría de las piezas constan sólo de pocos compases. La fuerza de su delicadeza podría experimentarla quien las oyera en Kranichstein en 1957, junto a aquellos de la joven generación que las venera. Su efecto sobrepasó todo lo demás: por primera vez revelaron como algo universal a una gran audiencia lo censurado como subjetivistamente privativo.

La posibilidad de objetivación musical se ha encapsulado durante esta fase en la consecuencia del sujeto: en virtud de la total consecuencia, éste se ha invertido también musicalmente en lo contrario a sí. El puro sonido al que, en cuanto su vehículo expresivo, tiende el sujeto, se ha librado de la violencia que si no inflige al material la subjetividad formadora. Al resonar, sin ninguna mediación del lenguaje musical, el sujeto mismo, la música suena como naturaleza, ya no subjetivamente. Así habría, con toda seguridad, que entender los sonidos naturales que entonces empiezan a sonar en las obras de Webern; sobre todo los mahlerianos cencerros en una de las Piezas para orquesta, op. 10 . Pero las Bagatelas para cuarteto de cuerdas, op. 9 , quizá lo más desprovisto de escorias de esta esfera en Webern, consuman aquello sólo decible por la música, la expresión absoluta de la que Schönberg hablaba en su prólogo. Más tarde se convirtieron, sin duda, en el modelo de lo que a veces se llamó la música puntillista. Pero nunca disocian mecánicamente las notas. Claramente, éstas se enfrentan también entre sí como escuetas motas y a veces de la polifonía surge aquella monodia de segunda potencia que luego dominó en el Webern tardío y durante los primeros años de la Escuela de Darmstadt, después de 1945. Aquí, sin embargo, tampoco se encuentra ni una nota, ni un pizzicato , ni un ruido sul

ponticello , ni una pausa, que en los moments musicaux de las Bagatelas no cumplieran al mismo tiempo una función tan precisa y para el oído activamente coejecutor tan inconfundible como las partes formales o las frases en un movimiento de Beethoven o de Brahms: tres notas pueden representar un desarrollo, una sola una coda, sin que nunca el oído pudiera dudar de su sentido formal. Las Piezas para violonchelo de 1914 van aún más allá, si es posible, en el radicalismo de la supresión; sin embargo, el par de compases de cada una se articula con una concisión que las eleva a la gran arquitectura. Tal concisión del sentido musical es el fruto de una reducción de lo sonoro que mediante el silencio crea un espacio para lo más diferenciado.

Con las Canciones, op. 12 comienza un giro casi imperceptible. La música de Webern se expande en secreto; a su modo lleva a cabo lo que Schönberg registró por vez primera en Pierrot Lunaire y en las Canciones, op. 22 : que no se puede permanecer en el puro punto si es que la reducción espiritual de la música no debe convertirse en una atrofia física. La nueva ampliación es meramente apuntada; la primera y la última de las canciones siguen siendo por entero aforísticamente breves, pero sin embargo exhalan un poco; y las dos intermedias, una de La flauta china [7] , la otra de la Sonata de los espectros de Strindberg [8] , a la cual Webern se sentía particularmente cercano, conocen líneas de canto desarrolladas, por supuesto de una sutileza en la que el proceso de disolución se conserva desde antes. Todo esto se halla incluso intensificado en las hasta ahora muy rara vez interpretadas Canciones de cámara, op. 13 . Las seis canciones de Trakl en el Op. 14 de Webern, igualmente con un conjunto de cámara, son sin duda, junto a las dos Canciones para coro sobre poemas de las «Estaciones y horas chino-alemanas» de Goethe, op. 19, lo más importante de este periodo, el tercero de Webern. Condensación de la expresión y procedimiento coinciden con un impulso a la expansión de la expresión que se vigoriza en los poemas congeniales: retorno sin retirada. Con el estallido al final de la última canción, el interior musical se desmorona en sí. Con su factura perfectamente roturada, liberada de todos los residuos del lenguaje musical tradicional, de cualquier predominio de alguna nota y sin embargo llenando el tiempo, las Canciones de Trakl suenan a música dodecafónica. Que el paso a ésta es mínimo, que

ésta no es un principio añadido desde fuera, lo demostró entonces Webern; sus primeros trabajos dodecafónicos, las canciones de cámara igualmente y las últimas en libre atonalidad pasan de unos a otros sin brechas. Las numerosas composiciones vocales de este periodo, a menudo canónicas, la mayoría para plantillas camerísticas mínimas, en las cuales se lleva la preferencia el clarinete, móvil y rico en contrastes, particularmente apropiado para los saltos, de momento todavía suenan especialmente ásperas debido a los frecuentes grandes intervalos de las partes vocales. Para el oído no es sólo difícil la síntesis de las disparejas notas en un melos , sino que el canto corre el peligro de incurrir en lo compulsivamente ansioso, y al mismo tiempo chillón, por la preocupación prioritaria por dar cada vez la nota correcta. Eso perturba la consciencia de los caracteres y del sentido. El despliegue de estas piezas está en función del progreso de su ejecución; sólo cuando se interpretan sin ansiedad y sin bravura puede su contenido manifestarse correctamente.

El Trío para cuerdas, op. 20, uno de los trabajos dodecafónicos de esos años, es la primera composición instrumental de Webern desde las Piezas para violonchelo : sin duda la cima absoluta de su obra, que realiza por entero su idea. Ahora bien, toda la flexibilidad, toda la riqueza de configuraciones, toda la plenitud expresiva de las obras anteriores se trasponen por primera vez, en dos escuetos movimientos, entre ellos una estricta forma sonata, al tiempo extenso. El Trío está construido hasta en la última nota y, sin embargo, no tiene nada construido: la violencia del espíritu formador y la no violencia de un oído que, al componer, meramente oye de manera pasiva su propia composición, pasan de una a la otra hasta la identidad. La irreprimible desconfianza hacia la configuración en cuanto la intervención ejecutiva del sujeto en su material podría definir el comportamiento de Webern, en el cual estaba más cerca que Schönberg de la reconciliación. Es ya el del microtrabajo motívico en las primeras miniaturas: quería protegerse de la arbitrariedad. La necesidad de seguridad, una especie de precaución del procedimiento compositivo, Webern la compartió con su amigo Berg. En ambos pudo haber sido fomentada bajo la presión de la autoridad de Schönberg, pero a ambos los movió también a la oposición a la manera de patriarcalismo dominante de

la música de éste. La cautela con que el Webern temprano utiliza los nuevos sonidos, como si vacilara en soltar uno de ellos y con ello asimilarlo a lo evidente del «material», habita sin duda la misma región. Lo auténtico del efecto de Webern deriva de tal falta de violencia, de la ausencia de una soberanía subjetiva en el componer que, cuanto más constrictivamente impera, tanto más asume algo de ciegamente ofuscador y resalta la posibilidad de que todo podría igualmente ser de otra manera. La música de Webern, sin embargo, quería desde el principio aparecer como si hubiera que aceptarla absolutamente, en sí, como algo existente, nada más.

Pero esta apariencia comporta la tentación de tomarse como literal. Por eso, entonces, el ideal de composición sin violencia –y ésa es la última de las paradojas de Webern– desencadena esa evolución de su época tardía que reforzó a los seguidores en el esfuerzo por dominar totalmente el material musical. La completa no violencia se convierte en completa violencia. Esto se inaugura con una cesura mucho más clara que aquella entre las últimas libres y las primeras composiciones dodecafónicas de Webern, en la Sinfonía op. 21 . A partir de entonces –a fin de que la música se entregue al material musical sin reservas, sin intervención–, ya no se compone con series de doce tonos según el modelo schönbergiano, sino que éstas deben virtualmente componer ellas mismas. En consecuencia, se interpretaba que el programa serial determinaba de antemano una composición, con su material básico y el principio formal una vez elegido, en todo su transcurso. Ahora bien, de las series de Webern se dispone de tal modo que en sí mismas se descomponen en formas parciales que están entre sí en relaciones como las que normalmente se deducen de toda la serie, como son el cangrejo, la inversión y la inversión del cangrejo. Esto permite una riqueza de combinaciones nunca antes encontradas en el dodecafonismo. De la aplicación de la serie en formas parciales suyas distintas, afines entre sí, a veces solapadas, resultan complejísimas formaciones canónicas: la propensión que durante toda su vida tuvo Webern al canonismo se hermana con la micrológica. Innegablemente, también en esta fase escribió cosas muy importantes, ante todo allí donde se mantuvo fiel a la idea lírica y siguió los textos expresivamente; así las tres Canciones, op. 23 de las Viae inviae de Hildegard Jone [9] . La lírica de esta autora

se halla a la base de todo lo vocal de su época tardía; él la consideraba como continuación del viejo Goethe; seguramente la sobrestimaba en mucho. Entre las obras instrumentales de esa fase hay también mucho auténtico, como el modelo de sonata en el primer movimiento del Concierto de cámara, op. 24 o el Ländler sublimado del Cuarteto con saxofón, op. 22 . Pero tras obras como las Canciones de Trakl o el Trío de cuerdas , es difícil no tener la sensación de relajación. La exuberancia de relaciones reintroducidas en el material que ahora, en cierto modo no elaboradas, como una pieza de segunda naturaleza, se hallan desnudas en la superficie, parece ir a costa de la abundancia de lo auténticamente compuesto. La armonización y la polifonía son cada vez más pobres según el fenómeno sonoro, las figuras rítmicas también más austeras, más faltas de plasticidad, casi monótonamente dispuestas a partir de los rígidos valores de las notas. Quien no supiera la cantidad de procesos compositivos y modificaciones que se dan en estas piezas sospecharía algo mecánico; por ejemplo, ya en una variación de la Sinfonía , allí donde antes de las nítidas relaciones seriales se acaba por meramente reciclar el mismo grupo, o luego en el comienzo del mismo modo particularmente repetitivo, sin perder el paso, del Cuarteto para cuerdas, op. 28 . En el primer movimiento de las Variaciones para piano, op. 27 , una tripartita forma Lied cortada rectangularmente, los prodigios seriales terminan en una pálida imitación de un intermezzo brahmsiano. El temor a dañar las notas mediante la composición lleva a una extinción que en nada se parece ya a la cargada de tensión de las piezas tempranas: ahora apenas ocurre nada, las intenciones apenas penetran, sino que el compositor junta en señal de adoración las manos ante sus notas y las relaciones fundamentales entre éstas. La objetivización total amenaza a la música de Webern con la pérdida de la dimensión en que vivía.

El Cuarteto para cuerdas, op. 28 era precisamente la pieza que él tenía en más alta estima. De ella esperaba nada menos que salvara la brecha en la evolución de la música occidental entre objetividad y sujeto, que a él se le antojaba codificada en los tipos históricos de la fuga y la sonata. Con Webern se requiere paciencia. Sería aventurado juzgar seguro de sí sobre el Cuarteto y las muy afines Variaciones para piano . Nada más difícil en música que tal

simplicidad: el juicio sobre si es lo último alcanzable o el fatal retorno de algo preartístico. Webern puede pese a todo tener razón, la comprensión puede ir renqueante tras él. Pero sería indigno de él, sencillamente ignoraría su enfática pretensión, si se negara que las últimas obras, frente a la libertad de lo necesario en las tempranas, hacen sospechar algo alienado, un fetichismo del material, comparable en todo caso con la obra tardía de Kandinsky o incluso de Klee. Lo que en Klee alguien una vez llamó la crepitación y lo que Webern produjo hasta el Op. 20 apenas puede percibirse, incluso hoy en día en cualquier caso, en las obras tardías. Es concebible que en su literalidad y en su creencia en las notas que tanto contrasta con los estenogramas tempranos, aflorara algo de lo ingenuamente campesino en Webern; algo de la tozudez del adepto a la medicina naturista; que no estuvo a la altura de la desmesurada sublimación que su obra demanda de sí y, como un malogrado, regresara al estadio más acá del proceso de sublimación. Su especialización, tanto en cuanto apocamiento irreflexivamente artesanal en música como también en la sobreexigencia de su ingenio en pos de algo único, concuerda, sin duda, con el hecho de que en conjunto no mantenía el paso consigo en cuanto alguien particular; el primitivismo sería la venganza inmanente de un intelectual que se rejuvenece hasta lo diferencial, el cual se prohibía y dejaba fuera demasiado a fin de poder seguir afirmándose verdaderamente contra el oprimente exterior. Bien pudo el agotamiento ser el precio de la intemporal precocidad de su perfección. También pudo contribuir el aislamiento personal en que debió de quedar Webern tras la muerte de Berg y luego tras la ocupación de Austria por Hitler. El hecho de no competir ya con nadie desde el punto de vista productivo fortaleció ciertamente la tentación de las especulaciones matemáticas que conjuraban ante el solitario el espejismo de la esencia cósmica. En el mismo final, en las Variaciones para orquesta, op. 30 y en la Segunda cantata , evidentemente sintió de nuevo la necesidad de expansión. En jaspeado compositivo, las Variaciones no son ciertamente mucho más ricas que las piezas escritas tras el Op. 21 , pero en cambio presentan múltiples contrastes cromáticos. Sin embargo, la Cantata es notablemente más compleja en todas las dimensiones, sin miedo a los acordes de muchas notas, melódicamente de una libertad que

deja atrás todos los esquemas rítmicos, como antes no conoció Webern; claramente, el prototipo inmediato del tratamiento de la melodía en Boulez. Sorprende la abigarrada sucesión de modos de escritura, desde los cantos homofónicamente acompañados hasta lo más extremo en canónica. Desde la Sinfonía , Webern no había vuelto a permitir tal exuberancia ni en lo simultáneo ni en los contrastes. La irrupción de la Segunda cantata critica productivamente lo que la precedía.

En Webern el recuerdo de Klee no se produce en vano. Ayuda a concretar la idea de lirismo absoluto que lo guiaba. El alcance de su afinidad con el pintor es más profundo que la mera analogía entre procedimientos que en el periodo intermedio de ambos desisten de todo lo pastoso y voluminoso y retienen el mero contorno. Están emparentados en el contorno mismo, algo particularmente gráfico, una caligrafía al mismo tiempo determinada y enigmática. Se le llama garabateo; Kafka lo escogió para su prosa con orgullo de mendigo. Ambos, Klee y Webern, exploran un imaginario reino intermedio entre el color y el dibujo. Las obras de ambos están teñidas, no coloreadas. El colorido nunca se establece como autónomo, en general nunca se afirma enfáticamente como estrato compositivo sólido, ni es nunca un diseño sonoro. Conjura los spirits del garabateo, lo mismo que los dibujos de los niños se nutren de la felicidad del papel coloreado. La obra de ambos emigra a este reino intermedio desde los géneros establecidos en sus medios. Instauran ilocalizablemente un tipo frágilmente más allá, no existente; de las obras de Schönberg, el Pierrot es la que rozó tal tierra de nadie del arte. Ya desde las Piezas para orquesta, op. 6 , en la construcción se incluye la relación de los valores instrumentales entre sí: pese a la muy precisa intuición sensible, produce algo suprasensible, algo no sólo incorpóreo, sino casi desprovisto de sonido físico. Pero además Webern también se parece a Klee en el hecho de que rechaza el concepto de lo abstracto. La expresividad no se corresponde ni con lo que la palabra significa, si de lo que se habla es de pintura abstracta, ni con lo que en una música gusta de tacharse como abstracto: él realiza de un modo totalmente sensual la idea de la desensualización. El minimum musical de Webern lo provee una necesidad de expresión que no admite nada que no sea dueño de sí en lugar de soporte expresivo; esto aumenta la

expresión, incluida la del silencio. A eso es a lo que el entendimiento acaba por aferrarse. El sonido absoluto del alma con que ésta se interioriza a sí misma como mera naturaleza es un símil del instante de la muerte para su música. Ésta se lo representa según esa tradición que hace que el alma, huidiza y efímera, escape del cuerpo revoloteando como una mariposa. Es una inscripción funeraria. La expresión de Webern es la obsesión con la imitación del ruido de algo incorpóreo. Lo absolutamente transitorio, el aleteo insonoro por así decir, se convierte para esta música en el sello más débil, pero persistente, de la esperanza. La desaparición, la transitoriedad misma, que ya no se fija en nada existente, más aún, que ni siquiera se objetualiza a sí misma, se convierte para ella en refugio de una eternidad abandonada indefensa. Webern puso música a muchos textos religiosos, de manera que su obra es en conjunto de una religiosidad como casi ninguna desde Bach, pero al mismo tiempo es la insobornable renuncia al compromiso establecido, a una positividad religiosa que objetivamente, según su inervación, al decirlo destruye lo que dice y lo único de que esto va. Su consciencia lo ha buscado en versos como el de la Canción a María del Op. 12, «Da también a los muertos el descanso eterno», el trakliano «La piedad de brazos radiantes abraza a un corazón quebrado», las últimas palabras, indescriptiblemente puestas en música, de los Cantos, op. 23 , «Y, eternos durmientes, a vosotros también os aguarda el día». Pero con más precisión de la que los textos de quien sólo lo dijo a través de la música habrían podido jamás decirlo lo dice, como lisiado, Kafka en la pieza en prosa sobre Odradek, ese ser con el que también Klee habría podido bautizar un cuadro: «Naturalmente, no se le hacen preguntas difíciles, sino que se lo trata –ya su pequeñez induce a ello– como a un niño. “¿Cómo te llamas, pues?”, se le pregunta. “Odradek”, dice él. “¿Y dónde vives?” “Domicilio incierto”, dice él y ríe; pero sólo es una risa como la que se puede producir sin pulmones. Suena, por ejemplo, como el susurro de las hojas caídas. Así termina la conversación la mayoría de las veces» **[10]** .

[1] Tras la liberación de Austria, Webern, refugiado en un pueblo de

montaña, murió como consecuencia de la trágica confusión de un centinela americano. [N. de los T.] < <

[2] «Schönberg ha muerto» es el título de un artículo publicado por Pierre Boulez en 1952. [N. de los T.] < <

[3] die Furie des Verschwindens : expresión normalmente empleada por Hegel para describir el Reino del Terror durante la Revolución Francesa (cfr. Fenomenología del espíritu, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 346). [N. de los T.] < <

[4] Adorno pasa por alto las obras anteriores de Webern sin número de opus . [N. de los T.] < <

[5] Georg Heym (1887-1912): poeta lírico alemán. Aunque escrita de una forma rigurosa que debe mucho a Stefan George, su poesía evoca un universo de pesadilla desbordante de violencia, sufrimiento y muerte, que lo liga al movimiento expresionista. El poema Le guerra [Der Krieg] está considerado una de las profecías de las catástrofes del siglo xx más importantes de su generación. [N. de los T.] < <

[6] Georg Trakl (1887-1914): poeta lírico austríaco. Marcado por las relaciones incestuosas con su hermana, por la guerra, por el alcohol y la droga, su exigua obra, de estilo muy próximo al de los expresionistas, resulta fundamental para la comprensión de la literatura alemana del cambio de siglo que vivió. [N. de los T.] < <

[7] La flauta china era una colección de poemas traducidos del chino por Hans Bethge. El puesto en música por Webern en su Op. 12 es el segundo poema: «An einem Abend, da die Blumen dufteten» («A un atardecer en que las flores olían»). [N. de los T.] < <

[8] La canción basada en Strindberg es «Schien mir's, als ich sah die Sonne» («Me pareció ver el sol»). [N. de los T.] < <

[9] Hildegard Jone (1891-1963): poetisa, pintora y escultora estadounidense. Mantuvo una estrecha relación postal con Webern. Tanto por el contenido como por el lenguaje, sus poemas son de una esencial delicadeza lírica en la que el compositor encontró una caudalosa fuente de inspiración: de Jone son los textos cantados en sus Op. 23 , 25 , 26 , 29 y 31 . [N. de los T.] < <

[10] Ed. cast.: Franz Kafka, «Preocupaciones de un padre de familia», en Cuentos completos, Madrid, Valdemar, 2003, p. 459. [N. de los T.]< <

Clasicismo, Romanticismo, nueva música

La opinión universalmente difundida pone a la nueva música en simple oposición al Romanticismo, según la representación de un cambio de actitud como el parodiado por Schönberg en las Sátiras para coro : «Yo ya no escribo música romántica, odio el Romanticismo». El Romanticismo se entiende aquí como un culto exagerado, delirante, del yo: los compositores estarían hartos de su contingencia y arbitrariedad. Se habrían vuelto a la objetividad y perentoriedad de la configuración musical, descuidadas durante el siglo xix y comienzos del xx . Esta fable convenu , en principio cortada a la medida para Stravinski y Hindemith, luego extendida a las técnicas dodecafónica y serial, informa también desde entonces la relación crítica con la nueva música. Lo que recuerda al supuesto Romanticismo sería anticuado, passé , Makart[1]; algo, pues, absolutamente intolerable por más desarrollado que esté según la propia forma musical. A la inversa, incluso regresos torpemente históricos a estadios hace mucho tiempo pasados, enmascarados en esa idea del cambio estilístico, gustan de confundirse como nueva música. Para tales hábitos cogitativos es romántico todo, desde Schubert hasta Mahler y Richard Strauss, a cuyo efecto, en todo caso, se esquematiza según fases evolutivas como Romanticismo temprano, Romanticismo pleno, Romanticismo tardío e Impresionismo. Ahí el concepto de Romanticismo es tomado, en cierto modo sin el menor reparo, de la literatura, también de la pintura. Tácitamente se obedece al principio sin duda formulado por vez primera por Schumann, luego representado igualmente por filósofos, por ejemplo Croce[2], de que la estética de un arte sería también la de las demás categorías estéticas que permitirían importar de una a otra sin más.

Es inherente a esta opinión algo de justo y de injusto. Sigue una idea de lo artístico como lo poético, tal como se anuncia en el título de poeta del sonido que Beethoven reclamaba para sí. La sospecha de que ella misma era de esencia romántica es irrecusable. Tiene su justificación en el hecho de que realmente, mediante la creciente

subjetivación del arte que penetra los más divergentes materiales y mediante el dominio complementario a esta evolución, en cierto modo racionalizador, del material, las artes tienden a aproximarse entre sí. El plural «artes» ya suena arcaico. Cuanto más el sujeto en proceso de maduración histórica se incauta del arte como su medio, tanto más se convierte cada una en su lenguaje, en vehículo expresivo precisamente de ese sujeto. Se refuerza con ello lo que los filósofos llamaban la apariencia estética: el arte finge algo real, se presenta como signo del sujeto que en él gobierna. El concepto de una musica ficta [3] da testimonio temprano del ámbito musical de esta tendencia. Por el lado objetivo, el del dominio del material, significa al mismo tiempo una creciente decualificación, una liberación de la supuesta contingencia de los materiales estéticos. Como en todas partes en la vida social, también desde el punto de vista artístico la racionalización, el control planeado de los medios, envuelve su unificación, su asimilación recíproca en cada esfera artística individual tanto como en las distintas artes. Es iluminador cómo precisamente en los tiempos modernos las técnicas de las diversas artes se dejan poner en relación mutua: el Clasicismo musical en torno al paso del siglo xviii al xix , Cherubini y Beethoven, con el pictórico y el arquitectónico contemporáneos; la emancipación del color en Berlioz con la que se produce en Delacroix; el modo de pintar impresionista con el compositivo de Debussy; Strauss con la variante Jugendstil alemana del Impresionismo; finalmente, Webern con Klee y, en otro respecto, con Mondrian. En todas estas afinidades electivas hay algo de cierto, pero ninguna está libre de la sombra de la mera analogía, nunca son válidas de modo totalmente literal. Más tarde, sobre todo la música, que, como se sabe, en cuanto arte joven suele en general ir por detrás de otras en la evolución global, no pocas veces introduce y recupera en sí hallazgos de técnica pictórica procedentes del exterior, más de lo que le correspondería en autonomía total; hasta cierto punto ya Debussy, pero con toda certeza el neoclasicismo de Stravinski, que a lo largo de treinta y cinco años se aferró a un modelo temporal de Picasso. Hasta qué punto la libre atonalidad de Schönberg fue inspirada por Kandinsky hacia 1910 aún aguarda investigación; en ambos podría demostrarse la transformación de la función del ornamento

Jugendstil en el principio constructivo. Pero, pese a todas las complicaciones, incuestionablemente las diferentes artes se volvieron durante los últimos siglos cada vez más capaces de expresar y objetivar de maneras afines las comunes experiencias sustentantes del sujeto social.

Al mismo tiempo, sin embargo, el discurso de la unidad de la estética de las artes es también falso. Refleja aquella neutralización a que la irrevocable separación de la producción espiritual con respecto a sus funciones inmediatas en la realidad sometió a todo lo espiritual bajo el superior concepto de cultura. Lo mismo que algo tan heterogéneo, incluso antagónico, como la religión, la filosofía, la ciencia, el arte, el derecho y todo lo demás –en una palabra, la suma de lo que no sirve sin más a la reproducción de la vida–, el nombre «cultura» lo redujo a una fórmula, lo mismo resulta de la subsunción de las artes al arte. Mientras que refleja la tendencia real a la integración del espíritu, esta subsunción permanece restringida al sujeto que motiva y establece esta tendencia. Se olvida que el arte siempre implica una relación dialéctica de ese sujeto con lo opuesto a él, su material. Su objetividad sólo es lo que se erige de esta relación múltiplemente mediada. Los materiales artísticos presentan al sujeto que se les somete con sus exigencias ellas mismas a su vez surgidas de modo absolutamente histórico, tanto como él exige de ellos que se le haga justicia. Si el arte deriva del comportamiento mimético, prerracional; si con ello representa lo recordado en medio de la racionalización, en él tiene siempre también su pretensión lo que no se absorbe del todo en la racionalización, lo cualitativo, lo distinto. Cada vez que en nombre del espíritu se espiritualiza totalmente, viola con ello su propio espíritu, la memoria de lo que no se agota en la racionalidad y de lo que ha sido subyugado por ésta. La unidad del arte es siempre también enemiga del arte. La consecuencia más extrema, caricaturesca, de lo negativo en ella es el puré cultural que acaba por incluir toda manifestación artística en un calendario global de todas las festividades de una temporada que un viajero puede visitar sin que una estorbe a la otra. Por mucha profundidad subjetiva y perentoriedad objetiva que las artes hayan podido obtener de su subsunción a la idea integral del arte, con ello también amenazan, a su vez, con perder en perentoriedad

específica.

Con cierta monomanía, Rudolf Borchardt [4] reconoció esto para la literatura. No es menos válido para la música. En principio, ésta no es en general una «apariencia estética», una imagen de otra cosa, sino algo espiritualmente sui generis, que a priori no significa otra cosa. Si en el proceso histórico global se ha vuelto en mucho parecida a las demás artes, este proceso –esencialmente el de la verbalización– ha dejado en ella cicatrices. Entre las razones para la rebelión, detectables desde el comienzo de la nueva música, contra su asimilación lingüística, no es seguramente la más indiferente el sufrimiento inconsciente por estas cicatrices. Esto se muestra drásticamente en lo inadecuado de los conceptos estilísticos que, procedentes de otras artes, se han incrustado en la música, como el de Barroco. Hablar de música barroca, antes un recurso de la historia de la música para conferir a sus no siempre fascinantes objetos de los siglos xvii y comienzos del xviii algo de la autoridad de la gran pintura contemporánea, es, según ha demostrado el demasiado poco conocido escrito de G. F. Hartlaub [5] Cuestiones sobre arte , un error: la en gran medida no desarrollada, primitiva, rudimentaria e indiferenciada música de los primeros tiempos del bajo cifrado no tiene realmente nada en común con la sumamente subjetivista, según Hartlaub «tardía» pintura del Manierismo, pero tampoco con la opulenta riqueza de formas de la arquitectura del periodo, nada más que la pura contemporaneidad, aparte modestas analogías como rasgos de pomposa solemnidad en Purcell o Haendel. Si ya se quiere encontrar absolutamente el Barroco en la música, más bien habría que buscarlo 150 años después en Bruckner, que no en vano se hizo enterrar en San Florián; en él no pocos aspectos barrocos son genuinos de la composición, no meramente intentos de congraciarse con otro medio artístico. Pero en la música tampoco son apenas menos problemáticas las categorías «clásico» y «romántico», desde hace mucho más tiempo con carta de naturaleza en ella. Sin duda sería estúpido discutirlas mediante la alusión a los llamados fenómenos transitorios del mundo. Los conceptos se constituyen sólo a partir de sus extremos, no allí donde se tocan mutuamente. Que los seis cuartetos de Mozart dedicados a Haydn tienen un carácter –todavía absolutamente necesitado de desarrollo– de Clasicismo es tan

innegable como la específica afinidad de algunas grandes obras de Schumann, la Fantasía para piano, la Kreisleriana, el Ciclo de canciones sobre poemas de Eichendorff, con la idea del Romanticismo literario de la época inmediatamente previa. El concepto de Clasicismo habría que aplicarlo más desinhibidamente a Mozart incluso que a la literatura, a Goethe o a Alfieri [6] , porque en él falta lo derivado de la formación, la programática relación retrospectiva con la Antigüedad que domina al Clasicismo literario; el clasicismo de Mozart se ha de tomar tanto más al pie de la letra cuanto menos se establece a sí mismo reflexivamente como tal. Sin embargo, las categorías estilísticas «clásico» y «romántico» siguen siendo cuestionables en música. Del Clasicismo musical forma esencialmente parte, de ninguna manera como mero accidente, el hecho de que impulsos de su tipo no se vierten condescendientemente en formas rígidamente preexistentes, llamadas objetivas, sino que las formas están en parte constituidas por una subjetividad contradictoria, rebelde a ellos. Sólo se hacen perentorios allí donde una objetividad formal heredada y ajena a la consciencia se impregna de una subjetividad crítica, de precisamente ese contenido que el cliché estilístico asigna al Romanticismo. En sentido estricto, el momento romántico es él mismo un a priori del Clasicismo. Lo mismo que la alienación de Wilhelm Meister no tendría ninguna fuerza sin la contrafigura de Mignon [7] ; lo mismo que la Fenomenología de Hegel porta en sí la consciencia romántica y al mismo tiempo la crítica a Schelling, así se comporta la gran música, sobre todo de Beethoven. El ejemplo más palmario, si no el más importante, es el primer movimiento de la Sonata en do sostenido menor, famosa como Sonata «Claro de luna» . Define de una vez por todas el carácter de los posteriores nocturnos de Chopin y con ello se da por satisfecho. Pero, más sutil y más sublimemente, este momento sigue agregado a toda la obra beethoveniana. Sobrevive incluso en la áspera e irreconciliadora obra tardía. Biógrafos wagnerianos de Beethoven como Ludwig Nohl [8] no han ahorrado a formas breves como la Cavatina del gran Cuarteto en si bemol mayor el reproche de aproximarse a la pieza de género romántica del corte de las Canciones sin palabras . Seguramente se trataba del malentendido de un partidario fanático. Pero el Andante con moto quasi Allegretto del Cuarteto en do

mayor, op. 59, nº 3, tiene en su pasaje más característico una figura temática que suena inconfundiblemente a ocurrencia schubertiana; en general, los íntimos movimientos intermedios de los cuartetos – incluso el Adagio del Op. 74 – son particularmente ricos en tales giros. Específicamente romántico sería además el lirismo de obras para piano como el primer movimiento de la Sonata en la mayor, op. 101, incluso el Rondó de la pequeña Sonata en mi menor, op. 90 , si satisfecha de sí misma hubiese perseverado en sí misma; si no se hubiese superado en la objetividad subjetivamente producida de la totalidad formal. El ciclo «A la amada lejana» recorre el camino de la canción romántica hasta la sinfonía del posludio.

De ahí se sigue algo esencial para la interpretación de la nueva música como una reacción al Romanticismo. Esa interpretación poda el concepto de lo clásico, lo despoja de un elemento decisivo para hacerlo útil a la antítesis polémica. Eso explica, sin duda, por qué el Neoclasicismo musical en el más amplio sentido se adhirió al llamado Preclasicismo –la palabra misma es un torpe paliativo improvisado– y no al Clasicismo vienés. Ese Neoclasicismo tuvo desde el principio un tinte anacrónico que pudo pasar mientras él mismo se interpretara polémica e irónicamente, pero que se hizo insoportable en el momento en que de ahí se intentó inferir en serio una objetividad que sin ningún miramiento pasaba por alto al indispensable sujeto, al históricamente emancipado, con el gesto del «como si». La marca de estilo «Neobarroco», en último término manejada de modo patéticamente inocuo, debería bastar para poner todo esto en claro: los vestigios del Neogótico guillermino [9] asustan.

Pero, a la inversa, también el concepto de Romanticismo musical incumple lo que anuncia. Algunos de los más grandes movimientos instrumentales del Schubert maduro –como ejemplo inmediatamente ilustrativo, recuérdese el Andante de la Sinfonía en do mayor – podrían igualmente ser calificados de clásicos. Nuevamente, esto no atestigua el contacto entre ideas de la música sin embargo divergentes en su orientación, sino hasta qué punto, incluso en cuanto distintas, están mutuamente mediadas. El hecho de que en la evolución subsiguiente a Schumann el Romanticismo musical, precisamente en su orientación específicamente schumanniana, se convirtiera en lo que la escuela neoalemana atacó

como academicismo, al Romanticismo no le sobrevino meramente desde fuera ni es un fenómeno de esclerosis: hoy en día está en el filo de la navaja si realmente la obra de Brahms –análogamente a como quizá la pintura de Ingres– cae bajo este veredicto de lo académico, o si más bien a través de su momento constructivo-objetivo apunta más allá de la esfera romántica, como permite suponer el papel central que Brahms desempeñó en la formación interna del modo de componer de Schönberg, según el testimonio de éste. En Brahms, el esfuerzo por objetivar la música mediante su estructura, la densidad de su formación, y no mediante el transplante de sus categorías exteriores, es sumamente avanzado; la modernidad de lo hace tiempo despreciado como reaccionario por el progreso sancionado desvela la insuficiencia del concepto musical de estilo. Por regla general, la música romántica, según sus impulsos subjetivo-expresivos, cobra perentoriedad, se esqueleta por el armazón de un clasicismo musical con el que ya los Compañeros de David de Schumann [10] estaban comprometidos desde que por un malentendido se llamaron beethovenianos y que luego condujo a la reasunción e intensificación del principio beethoveniano del trabajo fraccionado, motívico-temático, en Brahms. La música del Altorromanticismo tiene necesariamente en sí el aspecto de lo clásico. Pero luego tampoco la nueva música ha caído del cielo con su principio objetivo de construcción, no es sólo la reacción arbitraria a un Romanticismo al que ella misma debe muchos de sus propios principios formales, hasta el de la serie.

Además, el concepto de romanticismo, tal como ha adquirido carta de naturaleza en la música, es demasiado inespecífico y amplio. La inmaterialidad de la música, que auténticamente prohíbe de antemano la cruda alternativa entre romántico o realista, ha propiciado este abuso: la música aparece como un reino de las almas puro del mundo de las cosas, y, en cuanto cabe en cierta manera compatibilizarlo con esta representación, es etiquetada como romántica. Sin embargo, mucho del perímetro global de lo que pasa bajo esta forma por Romanticismo pertenece antes bien a las corrientes del espíritu antirromántico, si se quiere realista, que madura bajo el velo del Romanticismo mismo, que al Romanticismo. Berlioz, byroniano en su actitud, se estilizaba como soñador fantástico: romántico también según cierto irracional gesto

musical. Sin embargo, la emancipación de la orquesta que perseguía, la incipiente tendencia a la tecnificación, era antirromántica. En las alas neoalemanas de la llamada música romántica este aspecto ha ido cobrando cada vez más fuerza. La obra de arte total wagneriana, en cuanto fantasmagoría de la esencia romántica, es al mismo tiempo también tecnológica, incluso positivista. «No pocos de los contrarios a Wagner creyentes en la cultura y hostiles a la civilización… le reprochan que, a pesar de toda la supuesta “lucha contra el siglo xix ”, adoptara sin escrúpulos sus adelantos técnicos. Le retraen la importancia del “jefe de máquinas” en Bayreuth, y seguramente llegarían a resultados más conturbadores si supieran leer partituras. La intención de Wagner de integrar las artes particulares en la obra de arte total obliga, además de a la organización de tal unidad, a una división del proceso de trabajo que deje atrás todo lo previamente conocido por la música. “La llaga sólo cederá a la lanza que la causó”: eso vale al menos para el procedimiento compositivo de Wagner. Precisamente el sacro Parsifal , cuya técnica de la decoración giratoria hace pensar en el cine, señala la altura de tal dialéctica: la obra de arte mágica sueña su reverso perfecto, la mecánica[11].» Especialmente en Strauss, en el que la obra de arte se organiza racionalmente como una totalidad de impactos, efectos, precisamente planeados y calculados, los elementos romántico-expresivos –más bien, por supuesto, el Jugendstil neorromántico, el romanticismo del Romanticismo, en sí mismo roto– se separan de los absolutamente antirrománticos. Esta ruptura de siempre inmanente a la escuela neoalemana es lo que confiere a la obra straussiana lo que tiene de chocante y su dignidad. Incluso el elemento expresivo, que el pensamiento esquemático hoy en día simplemente mete en el mismo saco que el romántico, ha experimentado en sí mismo una evolución que lo pone en oposición al antiguo ideal romántico de expresión. La exuberancia schumanniana, el desbordante sujeto que se determina a sí mismo como infinito, se reifica, por así decir, como la persona psicológica cuyas emociones individuales –de manera ejemplar en Elektra – la música registra y refleja. Ese momento del protocolo expresivo, que luego produjo el vuelco decisivo en la nueva música, forma ya parte de la fisonomía de Strauss; por lo que se refiere a las categorías estilísticas, y por lo

demás también a las del material sonoro, la Elektra y por ejemplo la contemporánea Erwartung de Schönberg no están en absoluto tan alejadas entre sí. Pero una historia de la música que de ahí extrajera jubilosa la conclusión de que por tanto Erwartung no sería auténticamente nueva música, pero sí los productos moderados, neoclásicos, rápidamente habría de arrepentirse de ese júbilo. Lo progresista según la evolución material tendría que adelantarlo con violencia hasta el Romanticismo y hacer pasar con sofistería por lo moderno el mero regreso al pasado. La evolución compositiva de la última década, que acabó con el clasicismo de la actitud y se concentró en el tratamiento constructivo del material, dictó sentencia de muerte sobre tales tentativas ideológicas.

Que sólo de este modo tan insuficiente pueda la llamada música romántica subsumirse bajo la categoría de romanticismo es la venganza inmanente por el hecho de que toda la estética romántica en piezas decisivas se haya erigido sobre el modelo de la música. Arrancarle plausiblemente a la música un sector de lo romántico resulta tan difícil porque la idea misma de lo romántico escogió a la música en general como prototipo. Medido por él, toda música tiene rasgos románticos; desde el punto de vista de la poética romántica, Bach no menos que Beethoven: de lo contrario, el productivo amor de Schumann por Bach sería incomprensible. No en vano la estética schopenhaueriana del tercer libro de El mundo como voluntad y representación glorifica a la música como la más elevada de las artes; no en vano el programa del Romanticismo temprano es, desde Tieck[12], que se remontaba a Wackenroder[13], musical, y Jean Paul[14] impensable sin el ideal musical. La concepción romántica de la conversión de la subjetividad en sonido inmediato, no obstruido por nada cósico, objetual, se logró por la experiencia musical de la generación de en torno a 1800; hermanada con ella está la de lo trascendente, lo que no se adhiere rígidamente a ninguna determinación individual, lo flotante; en última instancia, el ideal mismo de irracionalidad que el Romanticismo opuso al siglo xviii . Sin duda no se deja embutir en semejantes fórmulas, lo mismo, pues, que en general, como todo lo espiritualmente sustancial, se niega a una definición simple y sólo cabe concebirla como configuración determinada de una pluralidad de momentos. No poco en ella, así el historicismo, era primordialmente

antimusical y por su parte se infiltró en la música a través de la mediación, en la historia del espíritu, del movimiento romántico global. Pero cuando, ahora verdaderamente en el Romanticismo tardío, en Art poétique Verlaine demanda « de la musique avant toute chose »[15], hace ya blanco retrospectivamente en algo de lo que no carece ninguna obra de arte romántica. Sin embargo, si para la idea estilística del romanticismo es central una musicalización de todo arte, entonces la representación de la romántica en oposición a otra música difícilmente puede sostenerse como una clase de estilo. La música romántica –aunque ella misma tocada por el movimiento romántico global– y la idea específica del Romanticismo son disparejas en la medida en que de la primera son propias características en las que en general el material musical concuerda de antemano con el romanticismo. De ahí el sonido no unívocamente localizado, sobre el que no se puede poner el dedo, la inobjetualidad; en el nivel más profundo, la circunstancia de que en la música desarrollada ningún acontecimiento nunca es meramente él mismo, sino que recibe su sentido de lo no presente, de lo pasado y lo por venir, a lo cual él mismo afecta a su vez. Antes de toda especificación del estilo, en la música hay algo que luego el Romanticismo reclamó como específico suyo, sin que en sí tuviera nada que ver con aquella elección que todo concepto de estilo requiere; y este a priori romántico de la música no puede extirparlo ninguna actitud estilística, por fanática que sea. Lo cuestionable de la moda del Bach objetivista, hoy por supuesto ya en decadencia, puede ponerse precisamente bajo este punto de vista: so pretexto de desromantizar a Bach, se lo desmusicaliza, es decir, se intenta despojarlo de aquellos momentos sin los que ningún contexto significativamente musical encaja. Se lo somete a la norma de algo contable y medible que lo en sentido literal efímero, aquello de la música que sólo se constituye en su propia desaparición, hace irrelevante. De otro modo no se podría probablemente ya concebir aquella felicidad que tuvieron que sentir los monjes medievales que por primera vez añadieron su quinta a la nota que sonaba. El mismo sonido ya tiene –y constituye un gran mérito de los compositores seriales haberlo resaltado con énfasis– un momento de lo temporal, dinámico en sí, algo de la no-identidad de la identidad, como diría la filosofía, y quien en nombre del ser transubjetivo cree poder

ignorar esto, espacializar absolutamente la música, es víctima de una pseudomorfosis impotente.

Según todo lo cual, las categorías estilísticas más o menos irreflexivamente importadas de la historia del arte o de la literatura no sólo no se ajustan a la música, sino que son enteramente incompatibles con ésta. El hecho de que las artes simplemente agregadas no son el arte dice concretamente que las categorías estilísticas de un arte son completamente inadecuadas para las otras artes. Por eso los músicos importantes de la actualidad, como Schönberg, se han rebelado tan vehementemente contra el concepto de estilo y le han opuesto el de «idea», la verdad objetivamente perentoria de cada obra individual. No se puede cerrar nominalistamente los ojos a las unidades estilísticas de ciertas épocas y, sin embargo, conceder un respiro al en la actualidad sobrecargado concepto de estilo musical. Éste vive de la distancia falsa, contemplativa en el mal sentido, de una perspectiva que se mantiene a costa de la relación con el objeto. Hoy en día el concepto de estilo sirve la mayoría de las veces para, con arrogancia subalterna, despachar desde arriba, mediante raisonnements extraídos de la historia de la cultura que confunden el deseo de perentoriedad con lo conseguido por la cosa, lo incómodo. En los tiempos recientes, la música que, incluso según su propia consciencia, más se ha aproximado a un estilo, la del Wagner maduro, debía este mismo a la voluntad polémica, a la crítica de aquel sincretismo histórico que Wagner lo mismo que Nietzsche reprochaban simultáneamente al siglo xix . El estilo de Wagner, lo mismo que el Jugendstil , con el cual tanto tiene en común, estaba en función de una falta de estilo de la que el apóstata Nietzsche luego, pues, también lo acusó: entonces como hoy, la voluntad de estilo es la contradicción perfecta del estilo. A la inversa, allí donde, sin intenciones de estilización, sin por así decir mirar más allá de sus problemas de configuración inmanentes, cede sin reservas a los deseos de su material histórico, es donde más cerca parece la música de alcanzar algo análogo a un estilo, auténticamente exonerado de la pelea aun ahora también dominante a propósito del estilo. Schönberg, Berg y Webern, tres compositores tan distintos en cuanto a su tono y su carácter, comparten realmente algo de esa clase, por más que desdeñaran pensar en ello.

Ahora bien, esto altera profundamente la idea de la nueva música. Por más que se la describa como clasicista, ya no cabe interpretarla como una ola posterior a un Romanticismo que en sí mismo es demasiado dialéctico como para proveer la tesis monda y lironda de tal antítesis. Por lo demás, la más somera reflexión sobre el en nada decisivo clasicista arte figurativo contemporáneo habla contra ese en la historia de la música gastado esquema. La crítica de éste coincide con la percepción social de que, hoy como en el siglo xix , faltan los presupuestos reales de todo lo que con razón podría llamarse clasicismo. Todo estilo clasicista no ha dejado de ser un expediente de la filosofía de la cultura. No existe un orden significativo de las relaciones humanas que el sujeto estético pudiera experimentar hasta tal punto como el suyo que sustancialmente confirmara, antes de su esfuerzo, lo que tiene ante los ojos. Ni se ha conseguido un estado de consciencia superior a aquel subjetivo en que surgió la llamada música romántica: en todo caso, tras él hubo una regresión. El nuevo arte no tiene su utopía en la represión de tal subjetividad; el afán de autoextinción sólo beneficia a la regresión. En un estilo clasicista, el sujeto hoy en día no sería superado positivamente, como reconciliado, sino sometido a poderes colectivos ciegos y heterónomos. Un nuevo clasicismo no aceptaría en sí al sujeto cuya propia causa él sería, sino que se contentaría con su negación abstracta, con la mera polémica contra ese momento de la apariencia en el sujeto que, por supuesto, desde el siglo xix se ha hecho cada vez más evidente en la evolución global. Quizá la prelación de Stravinski con respecto a otros neoclasicistas musicales consiste en el hecho de que él apuntaba a esta esencia abstracto-polémica de su propio ideal estilístico en cuanto fermento del efecto, en lugar de suponer que aquí y ahora se estaría concretamente ante el estilo perentorio. Si en la música hay algo a lo que se pueda llamar romántico, es al anhelo de éste. Quien hoy en día se plantea el ordo y la esencia gremial desde el punto de vista musical está inconscientemente bajo el hechizo de aquel Novalis que glorificaba a la Edad Media en el ensayo sobre La cristiandad y Europa [16] ; a merced de lo que los neoclasicistas más aborrecen. Sólo que éstos, por supuesto, privan a Novalis de su verdad, el sueño de algo no presente y no reconstruible, que ellos rebajan a su tierra administrada, permitiendo que se congele en el

territorio de lo meramente dado con antelación.

La nueva música tampoco constituye simplemente el contraste con el siglo xix . El afán sumario de ello es sin más sospechoso. El hecho de que de fenómenos pasados se asevere que están anticuados y superados, sin fundamentación en la cosa, tal como si el mero paso abstracto del tiempo fuera responsable de las evoluciones espirituales, delata casi siempre algo pendiente, con frecuencia algo traumático. El esforzadamente perseguido olvido del siglo xix quiere engañar sobre el hecho de que la promesa de emancipación de los hombres, que una vez se anunció desde en el subjetivismo tan difamado desde el prefascismo hasta en movimientos tan frágiles como la emancipación de las mujeres, no ha sido cumplida; hoy en día, a uno le gustaría superar la incesantemente denunciada situación individualista en el espíritu, como dice la fatal expresión, porque sus premisas reales, el antagonismo de intereses entre los individuos mutuamente alienados y al mismo tiempo encadenados, perduran, mientras que, a la inversa, bajo la presión dominante ya no alcanzan en absoluto la individuación, e incluso con demasiado gusto computarían como virtud la debilidad para hacerlo. En las altisonantes proclamaciones del nuevo orden y cohesión que correspondería al espíritu se oculta la justificación de una desesperada debilidad. Uno racionaliza la represión con la superación. Lo que con respecto al siglo xix se ha cambiado no se puede interpretar como un estilo alterado de pensar o sentir que ahora requiera de una expresión espiritual también alterada, sino que únicamente se legitima por la crítica de la cosa, de la ideología pasada, en la medida en que el pensamiento no quiera inclinarse desgastado ante el supuesto espíritu del tiempo. No habría que partir de la excesiva complejidad y el deshilachamiento de la llamada música tardorromántica, que sólo a oídos toscos suena así. Corrección han más bien menester deficiencias inmanentes como la de que en Brahms el principio constructivo dejara auténticamente sin tocar el material de la música, de modo que ambos momentos van cada uno por su lado; o de que, muchas veces, allí donde el material ha sido revolucionado, los procedimientos no lo toman del todo en cuenta, sino que siguen siendo frente al sumamente diferenciado material tan primitivos como, por ejemplo, la técnica wagneriana de la secuenciación frente

a sus descubrimientos armónicos e instrumentales. En otras palabras, si la nueva música surgió a partir de los problemas técnicos de finales del siglo xix , también es al mismo tiempo la respuesta a preguntas que entonces no encontraron ninguna. Ciertamente, todo esto tiene su sentido supratécnico. La posición subjetivista de la llamada música romántica se hizo transparente como apariencia en cuanto, aun detrás de aquella soledad que con actitud romántica Pfitzner [17] llamó en Palestrina lo más íntimo del mundo, domina la objetividad: el mismo principio de individuación es también un principio social. Pero el movimiento más allá de esta apariencia no se consuma por un cambio de actitud ni de gesto artístico. En la realización artística se ha de arrostrar lo que en el siglo xix y comienzos del xx , bajo la presión de la tradición, no se arrostró. Esto no arrostrado era lo aparente, ornamental, el exceso de efectos sensibles sobre su justificación constructiva; aquello para lo que en medio del siglo xix nadie más que Wagner había encontrado la acertada fórmula del efecto sin causas. En contraste con esto, toda música cualitativamente nueva ostenta indudablemente un momento iconoclasta, antirromántico. En ella no cabe suprimir la reducción a lo desde la construcción necesario, la eliminación de lo infladamente añadido, incluso un aspecto de polémico primitivismo. Pero podía acomodarse tan poco a ello, proteger su primitivismo, como el Fauvismo en pintura. Tenía que determinar lo supuestamente elemental mismo como algo mediado, como portador de expresión y como condición de aquella nueva construcción de que esto al mismo tiempo había menester. Su propia lógica la empujó más allá precisamente del primitivismo que el cliché de contraste con el siglo xix quería conservar. La diferencia entre una música polémicamente reducida, como las primeras atonales Piezas para piano, op. 11, y la autocomplaciente simplificación de estructuras neoclásicas en el Apolo y las musas o la Serenata para piano de Stravinsky es total; a saber, si el proceso de reducción conserva en sí al mismo tiempo, al abolirla temporalmente, la diferencialidad una vez alcanzada, o si estilos literal, positivamente pobres, vacíos, preindividualistas, de los cuales el espíritu se había avergonzado con razón, son proclamados como nuevos porque ofenden esa vergüenza. No por casualidad la emancipación de la nueva música coincidió en el tiempo con el

psicoanálisis, una teoría en la que el doloroso conflicto con los padres y la separación de ellos se hicieron conscientes. Pero ni artística ni psicológicamente el proceso de separación es fruto del hecho de que uno reprime el recuerdo de los padres y se refugia como un niño en los buenos abuelos. Musicalmente eso sería apenas menos infantil que en la realidad. La nueva música, en cuanto contradicción con la tardorromántica, heredó, sin embargo, como tarea lo que en esta misma cristalizó: un estado de consciencia que ya no puede confiar en ningún canon formal objetivamente válido y debe objetivarse por sí mismo, por su propia fuerza de gravedad, por las propias leyes de la subjetividad. Cualquier otro intento, y eso quiere decir cualquier otro intento estilístico, de objetivación musical carecería de esperanza, un sacrificio precisamente a la arbitrariedad de la que se acusa a aquella más allá de la cual uno se imagina.

La relación de la nueva música con los conceptos estilísticos tradicionales de Clasicismo y Romanticismo cambia por principio con la revisión de que esos mismos conceptos estilísticos han menester. De ambos participa la nueva música como de lo que la precedió, pero no por el hecho de que recurra inmediatamente a ello, de que lo imite porque sería bueno tener algo como un estilo establecido, sino sólo desatando en la reflexión sobre sí misma y en sus propias condiciones específicas la fuerza latente de la que esos estilos hicieron acopio. En cualquier caso, nunca alcanzaron la reconciliación de los elementos artísticos que en secreto se perseguía como ideal de la composición integral desde el comienzo de los tiempos modernos. Lo que además habría que salvar de lo que para el uso lingüístico pasa por Clasicismo musical no es la manera preclásica, con su simetría y ornamentismo aparentemente arquitectónicos. Lo mismo que a tal orden le falta la comunidad, falta un material musical y un canon formal que lo sustente. Como si lo que hubiera de desear no fuera algo extraño al sujeto, externo, represivo, sino contrario a sí. Pero no se ha perdido el postulado de una objetividad que atraviesa al sujeto mismo, mediada por éste y que lo recibe en sí una vez más, el cual el Clasicismo vienés esperaba satisfacer. Lo que los grandes compositores de la escuela vienesa desde Haydn y Schubert querían, una música que esté total y absolutamente estructurada en sí, que sea totalmente correcta,

totalmente perentoria y, sin embargo, en todo momento sujeto, humanidad auténticamente liberada, todavía hoy en día no ha podido encontrar su voz. Sigue, no obstante, planteada como anticipación de la imagen de una sociedad en la que verdaderamente el interés global coincidiría con el de todos los individuos, en la que ya no habría ninguna violencia ni opresión.

Pero, por otra parte, esa idea de la nueva música, debido a que la reconciliación real progresivamente retrocede más, cada vez se representa más utópicamente, entra en oposición decisiva con todo lo afirmativo, positivamente transfigurador, que supone el orden espiritual como aquí y ahora perentorio. Está surcada por el dolor y la negatividad que el cliché atribuye al Romanticismo. El hecho de que la nueva música ponga el dedo en la llaga en lugar de afirmar lo que es ahí le granjea el odio encarnizado que sofísticamente alega que en sus momentos en sentido literal y figurado disonantes, en lo para el oído sorprendentemente moderno, está obsoleta y anticuada; un reproche que, por supuesto, él mismo es ocultado por una poderosa tendencia real, la de la integración violenta que cada vez más suprime el derecho a la vida y la voz de lo que no se adapta. En tal momento está vivo en la nueva música, en cuanto su impulso inquebrantable, aquel Romanticismo que los teóricos del estilo declaran muerto. Debe medirse por esa situación perenne en lugar de eliminarla por decreto. El material histórico con el que tiene que vérselas, los doce semitonos mutuamente equivalentes y disponibles para cualquier combinación, resultaba del proceso de diferenciación que bajo el llamado Romanticismo se daba como cromatismo. Este resultado es irreversible; una nueva tonalidad, por ejemplo mezclada con tonos eclesiásticos, no sería posible, todo lenguaje musical preordenado tendría algo de ficticio, a la música no le ha quedado otra cosa que los doce tonos nudos. Pero estos mismos no están, sin embargo, más allá del proceso que produjo su emancipación: éste ha dejado su huella en ellos y sigue avanzando. Lo que sucede con los doce tonos sigue siempre teniendo algo de aquellas relaciones de tensión que el cromatismo romántico antaño soportó. Si la música avanzada es más que bricolaje se decide según si conforma estas relaciones de tensión más radicalmente que el siglo xix . Al mismo tiempo, sin embargo, el proceso histórico generó una sensibilidad específica precisamente a lo inarticulado

del cromatismo de entonces, la monotonía de los pasos mínimos. La riqueza de intervalos de series perfectamente utilizables, en contraste con la escala cromática en cuanto la «serie» del Tristán , es quizá la más importante distinción con respecto al material romántico del cual ella misma nació. Sólo el progresivo refinamiento de la consciencia interválica llevó más allá del croma romántico; pero no a la restauración del diatonismo, sino a un desmarque, a una independización de los doce tonos en virtud de toda la riqueza de las relaciones interválicas posibles entre ellos. Lo mismo que este estrato básico de la composición, en conjunto el Romanticismo musical ha producido una sensibilidad, movilidad y complejidad, una libertad e inhibición de la audición, a la que desde entonces se aferra la promesa de felicidad de todo componer y que debe seguir incólume si es que el impulso a la objetivación de la música emancipada no debe moverse en el vacío o terminar en el oscurantismo. Sólo allí donde todo aquello diferenciado repugna al mismo tiempo al principio formal que su propia esencia conjura; sólo allí donde lo complejo, a fin de representarse puramente a sí mismo, ha verdaderamente menester una articulación constructiva; sólo allí donde el dinamismo está tan fortalecido que, a fin de en general seguir siendo dinamismo, debe tener frente a sí algo firme que sin embargo no es a su vez más que él mismo, sólo bajo todas estas condiciones adscritas por la visión superficial al Romanticismo, es significativo y no un esfuerzo superfluo objetivar la música.

La nueva música no debe simplemente rechazar el Romanticismo: así es como pudo efímeramente parecer en el momento de la transición, pero ya no hoy en día, cuando hace mucho que en la nueva cualidad se ha hecho visible lo viejo que ella encapsulaba en sí. Hasta tal punto está la nueva en antítesis con la música romántica, si es que quiere que ésta se haga consciente de sí misma. Ante todo, por tanto, hay que desembridar por completo al sujeto al que a través de los controles burgueses de la composición romántica, hasta en Strauss inclusive, las convenciones expresivas seguían estorbando en la expresión del sufrimiento, cuyo lenguaje musical se ha impuesto hasta en el pasado más reciente con residuos heterogéneos. Lo que verdaderamente está en el objetivismo de la nueva música, la resistencia a la apariencia, es la

resistencia a tal convencionalismo. Ésta apoya al sujeto más que, como a no pocos gustaría, lo excluye de sí. El sujeto estético emancipado puede, porque la música lo llama por el nombre, es decir, lo expresa sin mediaciones, ascender a su propia objetividad por sí mismo, en la enunciación de lo que él en verdad es. No ha menester para ello ninguna atemperación del Romanticismo mediante la complicidad, sino de la intensificación dueña de sí misma de aquellos impulsos suyos que la mediocre norma burguesa convirtió en tabús.

Es difícil, después de todo eso, repudiar el concepto rigurosamente comprometido de una síntesis que está en sazón para la nueva música, en contraste con la herencia clasicista tanto como con la romántica. Pero una vez se acepta la palabra elocuente y tranquilizadora que niega por anticipado lo que auténticamente inspira a la nueva música, entonces sólo se hace en el sentido dialéctico de que el Romanticismo en sí mismo es mediado con el Clasicismo como con su potencial, su forma integral; no de que se ha de conectar con éste desde fuera. Nada cabe esperar de una combinación de estilos como aquella en que compositores versátiles, incluidos entre ellos algunos famosos, se complacieron. Clasicismo y Romanticismo serían reconciliables, si de alguna manera, únicamente a través de sus extremos. Pero aun entonces tiene la idea de una síntesis algo de repelente, la esperanza de que en el arte podría llegar a la unidad y a la paz lo que en la realidad desperdiciaría la ocasión. Donde más sensible es la música que aspira a la reconciliación es ante la apariencia de ésta: esto es lo que delatan los nervios de los artistas en presencia del kitsch . Lo que se requeriría no sería lo pacífico por encima de los conflictos, sino la representación pura, descomprometida, del conflicto absoluto mismo.

[1] Hans Makart (1840-1884): pintor austríaco. Se especializó en grandes cuadros históricos y alegóricos, siempre de rico colorido, para la corte imperial. En 1879 alcanzó probablemente su momento de máxima gloria con la pintura que hizo del cortejo que celebró las bodas de plata del emperador Francisco José y su esposa Elisabeth (más conocida como Sissí). Su nombre se hizo sinónimo de

monumentalidad huera. [N. de los T.] < <

[2] Benedetto Croce (1866-1952): filósofo, historiador, crítico literario y político italiano. Primero influido por el marxismo y las teorías de J. B. Vico, su filosofía del espíritu está próxima al idealismo hegeliano, por cuanto profesa un «historicismo absoluto»: el sentido de la historia no es otro que la afirmación progresiva de la libertad y de la actividad creativa del espíritu. En estética defendió una concepción original de la creación y del lenguaje artísticos, que ponía el acento en la unidad intuitiva del contenido y de la forma de la obra de arte. Para él, el conocimiento estético distaba bastante de las formas del pensamiento lógico y práctico creadas por el entendimiento. Incluso las divisiones entre las distintas artes –literatura, música, artes plásticas, y, dentro de la literatura, sus diversos géneros– eran artificiales y arbitrarias, meras etiquetas o «nombres» (nominalismo). [N. de los T.] < <

[3] Musica ficta : en latín, «música falsa». Término utilizado para designar las alteraciones accidentales que es necesario añadir a los textos de música antigua cuando se interpretan o editan. El principio básico que subyace a la musica ficta es que, a causa de ciertas normas teóricas de la música medieval y renacentista, las alteraciones accidentales se sobreentendían en determinados contextos y por eso no se escribían. Los intérpretes modernos necesitan tenerlas escritas, pero no siempre está claro dónde hay que presuponerlas, y los especialistas difieren de manera sustancial en cuanto a cuándo añadirlas. [N. de los T.] < <

[4] Rudolf Borchardt (1877-1945): escritor, poeta y ensayista alemán. Primero próximo al círculo de George, luego al de Hoffmannsthal, defendió la tradición contra los nuevos movimientos literarios de su época (Impresionismo, Naturalismo) con una lengua y un estilo de formas rebuscadas y difíciles. Adorno le dedicó su ensayo «El lenguaje conjurado. Sobre la poesía lírica de Rudolf Borchardt», recogido en Notas de literatura , Madrid, Akal, 2003, pp. 518 ss. [N. de los T.] < <

[5] Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963): historiador del arte alemán. Director de la Galería Municipal de Arte de Mannheim (1923), a él se debe el término «Nuevo Objetivismo» (Neue

Sachlichkeit). [N. de los T.] < <

[6] Vittorio Alfieri (1749-1803): poeta y dramaturgo italiano. Violentamente hostil tanto contra los esclavos como contra los tiranos, compuso una obra literaria que contribuyó a la formación del clima intelectual y afectivo del Risorgimento . Las diecinueve tragedias que escribió entre 1774 y 1787 constituyen una apología de la libertad y exhortan a la humanidad a luchar contra un destino mediocre o envilecedor. Deseoso de concentrar la atención sobre el drama moral, busca la máxima densidad argumental en un estilo voluntariamente nervioso y seco. Su actitud hacia la Revolución Francesa pasó de la simpatía inicial a la oposición abierta. [N. de los T.] < <

[7] Wilhelm Meister y Mignon: personajes goethianos. [N. de los T.] < <

[8] Ludwig Nohl (1831-1885): profesor y crítico musical alemán. [N. de los T.] < <

[9] Adorno se refiere al pomposo estilo artístico en general y arquitectónico en particular de la época de Guillermo II (1859-1941), emperador de Alemania (1888-1918). [N. de los T.] < <

[10] Los Compañeros de David (Davidsbündler) era una sociedad ficticia inventada por Schumann hacia finales de los años treinta del siglo xix , compuesta por él mismo y quizá por otra u otras personas reales. Esta cofradía virtual era tan acérrimamente enemiga de los por sus miembros llamados «filisteos», como defensora de figuras «redentoras» como Beethoven. [N. de los T.] < <

[11] Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, Berlín, Frankfurt am Main, 1952, pp. 138 ss. (ahora en Gesammelte Schriften, vol. 13: Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main, 21977, p. 104 [ed. cast.: Monografías musicales, en Obra completa, vol. 13, Madrid, Akal, de próxima publicación]). < <

[12] Ludwig Tieck (1773-1853): escritor alemán. A partir de un primer periodo ligado al Sturm und Drang , bajo la influencia de Friedrich Schlegel y de su amigo Wackenroder se convirtió en una de las figuras más activas del llamado grupo romántico de Jena. Su

lirismo musical y su virtuosismo en el mantenimiento de la ironía se expresan en cuentos populares de tema medieval, novelas y tragedias legendarias. Sus últimas obras abrieron el camino a la novela histórica y al realismo. Fue editor de otros literatos contemporáneos suyos, como por ejemplo Heinrich Kleist. [N. de los T.] < <

[13] Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798): poeta alemán. Su lirismo musical, su nostalgia de la Edad Media y su amor por la pintura de Durero tuvieron una influencia cierta sobre el primer Romanticismo (Jena) y sobre su amigo Tieck, quien editó algunas de sus obras. [N. de los T.] < <

[14] Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825): novelista alemán. Lirismo, musicalidad y humor caracterizan la obra de este «romántico de la novela» influido por Rousseau y cuyo idealismo nos conduce a «la patria de la imaginación» y trata de arrancarnos a la tierra para abrirnos la puerta del infinito y la eternidad. Fue sumamente popular en vida. [N. de los T.] < <

[15] En francés, «música ante todo». [N. de los T.] < <

[16] Friedrich, barón von Hardenberg, llamado Novalis (1772-1801): poeta alemán. Influido por el idealismo de Fichte y las ideas estéticas de los hermanos Schlegel, así como por la muerte prematura de su prometida, su obra representa uno de los puntos culminantes del misticismo romántico alemán. La cristiandad o Europa (1799) expresa la nostalgia de la fe religiosa medieval y de una teocracia. [N. de los T.] < <

[17] Hans Pfitzner (1869-1949): compositor, director de orquesta y profesor de Composición alemán. Desde una posición nacionalista bastante estrecha, militó con vehemencia contra la música moderna, especialmente contra Berg. Su obra, de un romanticismo inspirado en Wagner y Brahms, rivalizó sin éxito con la de R. Strauss. Su ópera Palestrina (1917) es una autobiografía espiritual en la que se muestra el contraste entre las presiones de la vida cotidiana y las certezas interiores del genio artístico. [N. de los T.] < <

La función del contrapunto en la nueva música

A Rudolf Kolisch [1]
con fiel amistad

Así como el ojo especulativo ve las cosas juntas,
así el oído oye las cosas juntas.
Kierkegaard, O esto o aquello , I

La elección de un objeto artesanal en sus orígenes referido a la técnica artística, en lugar de uno de carácter estético-filosófico sin rodeos, es ella misma expresión de una intención filosófica. Arnold Schönberg, cuya obra ofrece el auténtico escenario del «contrapunto funcional» que aún espera a su interpretación, en su libro sobre la teoría de la armonía distinguió categóricamente entre ésta, en cuanto teoría de la artesanía, y la estética. Esto fue posible porque ese libro ofrecía una exposición, por más que nueva y productiva, de la armonía tonal tradicional. El conocimiento de ésta se lo presuponía al componer análogamente a como un pintor requiere el dibujo de desnudos. Pero con respecto a la praxis compositiva actual podía sostener tan pocas pretensiones normativas como la reproducción fiel de la anatomía humana con respecto a la pintura contemporánea. Su manual difiere de un tratado estético por su carácter retrospectivo. Tenía el máximo interés en subrayar esto. Pues en aquella época –la del Cubismo– la evolución de las fuerzas de producción compositiva y del material compositivo histórico no sólo había superado la tradicional armonía tonal, sino también una estética que sin escrúpulos elevó hasta allí como leyes más o menos invariantes los procedimientos tonales históricamente condicionados. Cincuenta años más tarde la situación compositiva ya no permite a la teoría la separación entre artesanía y estética que por necesidad espontáneamente artística exigía Schönberg. Por una parte, hoy en día son precisamente los compositores jóvenes decisivos y progresistas los que propenden a dar un sesgo normativo a sus problemas técnicos, ante todo, por tanto, a las cuestiones del material musical y de su organización; a tratarlos como un fin

artístico, a sustituirlos sin ambages por tecnológicos criterios estéticos. Por otro lado, la estética filosófica sigue estando aún más por detrás de la praxis artística que en la época de Debussy, al cual no cabría concebir sin las doctrinas del Impresionismo y del Simbolismo. Por eso es por lo que se ha repensar la relación entre la estética musical y la artesanía musical. No sería legítimo proyectar desde arriba con pretensiones de ontología una estética que no se preocupara de las leyes de movimiento del material artístico ni de las estructuras concretas en las que únicamente cristalizan esas leyes. Ni bastaría consignar en cierto modo positivistamente lo que técnicamente es el caso y retrospectivamente adosarle una teoría que pierde el concepto de su propio asunto en cuanto deja de comprender la verdad o falsedad de éste. Sólo un estúpido mantiene separados en compartimentos estancos la inmanencia técnica y el análisis estético de la música; sólo el aficionado al bricolaje testarudo o el idealista irredento confunden ambas cosas. Pero tampoco alcanzarán un término medio entre ellas un pensamiento ajeno al asunto sin ton ni son aquí y una depurada artesanía allí. No por casualidad, a los artistas precisamente les resulta odioso el artista de fino sentido que desde fuera se aproxima a las obras con el gusto, se sumerge en ellas sin resistencia del conocimiento y sin embargo nunca se somete a su disciplina. Qué irrecuperable es socialmente su época –los prototipos serían el coleccionista y el aficionado– también según este asunto. La igualación entre los extremos de lo interno y lo externo en la obra de arte no hace justicia a ésta en cuanto algo al mismo tiempo técnico y espiritual, sino que únicamente a través de los extremos puede prosperar la mediación. El pensamiento teórico tiene que penetrar en los puntos más ciegos de las mónadas que son las obras de arte, en su complexión alejada de lo espiritual y, sin embargo, seguir siendo dueño de sí en cuanto espíritu. El lugar de la filosofía del arte son sus campos de fuerza tecnológicos: las tensiones que toda obra de arte encierra objetivamente en sí son al mismo tiempo el medio de su verdad y por tanto de la interpretación filosófica.

Una estética musical correcta tendría que desarrollar el modo en que el contenido espiritual de una obra de arte –aquello que en el lenguaje de la filosofía tradicional se llamaba idea artística– se constituye en la vida de sus elementos mutuamente modificadores y

partícipes en constelaciones. Como modelo de ello puede extrañar la dimensión del contrapunto, es decir, de la conducción y el ajuste simultáneos de voces relativamente autónomas. Pues, según su tendencia objetiva, la nueva música ha aspirado desde Schönberg a la construcción total, a la forma integral. Por eso ya no concede a las dimensiones materiales individuales como la armonía, el contrapunto, la forma, el timbre, aquella independencia recíproca que las especialidades tradicionales de la disciplina musical académica les asignaba. Todas estas dimensiones, pero sobre todo la horizontal y la vertical, lo que intentan es unificarla y, donde sea posible, deducirla de un núcleo idéntico. La tendencia a esto no se limita de ningún modo al dodecafonismo schönbergiano y a los esfuerzos derivados de éste por lograr una estructura serial, que incluso incorpore el tiempo en la organización total. Al menos, la consciencia de la insuficiencia de las antiguas categorías, estrictamente separadas unas de otras, es hoy en día universal. Incluso Hindemith, que en la nueva música se encuentra en el ala conservadora extrema, en su Introducción a la composición ha evitado las viejas divisiones y en lugar de eso opera con categorías genéricas como «marcha por grados» y «gradientes». Pero, por genuina que sea la necesidad de una teoría musical que haga justicia a la estructura de las obras como un todo y no sólo sume melodía, armonía, contrapunto, ritmo, instrumentación y forma, la unificación inarticulada se paga con una grave simplificación. La tarea de en música elevar a la consciencia el latente juego de fuerzas se refiere precisamente a la relación de esas dimensiones entre sí. La síntesis no es una mera reducción a una fórmula común –degradarlas a eso es uno de los desastres de la praxis actual–, sino que únicamente tiene su sustancialidad en el hecho de que arrostra contradicciones y oposiciones que imperan entre diferentes ámbitos o estratos de la música. En general, el concepto de material musical en la Filosofía de la nueva música no debía circunscribir un material natural, posibilidades absoluta e intemporalmente disponibles física y tecnológicamente, sino que se pensó de modo por completo mediado: en cualquier material musical se halla toda la historia musical, en último término la sociedad entera. La más simple reflexión enseña que históricamente la horizontal y la vertical han apuntado en direcciones divergentes, que lo que suena

simultánea y sucesivamente no ha sido idéntico, que ambas cosas no se han organizado según las mismas leyes, por estrechamente que en obras importantes hayan podido vincularse, y a eso se ha adecuado la distinción entre armonía y contrapunto. Creer que bastaría con plegar melodías en armonías o desplegar armonías en melodías sería mecanicista y reduciría el procedimiento dodecafónico a un esquema preartístico, abstracto, de ordenamiento. El reconocimiento de la función del contrapunto como el estrato compositivo en el que la vertical y la horizontal se penetran hasta lo más íntimo puede ayudar a contrarrestar la superficialidad de tales interpretaciones y de tal componer. Así, quizá cabría distinguir, según una terminología propuesta por Heinrich Jalowetz[2], entre polifonía y contrapunto, si bien no enteramente sin arbitrariedad. Polifonía debe llamarse a la relación entre diversas voces mutuamente independientes y de más o menos la misma importancia según el peso y el perfil melódico; contrapunto, al procedimiento que añade a una o más voces principales una o más igualmente autónomas, pero con respecto a ellas secundarias, jerárquicamente escalonadas. El segundo tipo, de origen medieval como el primero, es por tanto más esencial a la praxis actual, porque conserva en sí la monodia tal como ésta domina desde el comienzo de la era armónica, es decir, desde hace unos cuatrocientos años, el principio de una melodía principal acompañada, en lugar de simplemente sacrificarlo a una praxis más antigua. Groseramente podría decirse que en medio de la polifonía realmente compuesta de manera exhaustiva el procedimiento contrapuntístico mantiene firme la idea de la melodía cantable y por tanto de un sujeto autónomo, que no lo suprime con el espejismo de la colectividad preburguesa.

El hecho de que, junto a la emancipación de la armonía con respecto al esquema y complementariamente con ella, la estructura contrapuntística distinga la en sentido estricto nueva música de la precedente, por ejemplo a la manera en que la nueva pintura data desde la prelación del principio constructivo, es indiscutible y vale para todos los representantes responsables del nuevo movimiento musical, en todo caso con la excepción de Stravinski. En las obras tempranas de éste falta una configuración auténticamente polifónica; más tarde aparece sólo intermitentemente. Su separación

hasta poco antes oficial de la nueva música quizá dimana en lo más profundo de su carencia de espíritu contrapuntístico: en ello es él lo último que querría ser, siglo xix . Pero hasta la fecha las explicaciones de la nueva tendencia al contrapuntismo son totalmente insuficientes. De mejores explicaciones se ha menester tanto más urgentemente cuanto que los antiguos presupuestos del procedimiento contrapuntístico, una sociedad en sí relativamente homogénea, estática y cerrada, que se representa y disciplina en el canto polifónico, son al final de la época burguesa tan poco válidos como al comienzo de ésta. El sujeto que en solitario y abiertamente se opuso a la idea de una pluralidad en sí redonda y cerrada nunca deja de ser, visto desde la filosofía de la historia, el punto de referencia de todo producir: hoy en día ningún cosmos contrapuntístico sería el eco de uno social, y, en cuanto las llamadas revitalizaciones de la polifonía aspiran a ello, ésta resulta anulada; impotente y violenta a la vez. La contemporánea evolución del espíritu contrapuntístico ofrece la paradoja de una pluralidad de voces sin comunidad.

En lugar de enfrentarse a ella, lo que se ha conseguido (en la medida en que uno no ha puesto su modesto orgullo en la afirmación de la revigorización de ese espíritu polifónico) es una mera constatación, la cual únicamente retarda la cuestión de deducciones históricas. La más conocida, sin duda también la más importante, de ellas es la derivada del trabajo temático-motívico. En las secciones de desarrollo de las obras por principio homofónicas del Clasicismo vienés, allí donde el material auténticamente temático es «elaborado», donde pasa algo en la música, donde ésta no meramente yuxtapone partes, sino que produce dialécticamente a ellas y al todo, se recurría al tratamiento polifónico de modelos llamados temáticos que, tras una larga prehistoria, han dominado la forma madura de la fuga. Esto es de lo único de la precipitadamente enterrada herencia bachiana de que el Clasicismo vienés se benefició. Cuando, por ejemplo en Brahms, con creciente diferenciación del proceso compositivo el arte del trabajo temático se extendió del desarrollo a todo el movimiento, comenzó también a agitarse con más fuerza el contrapuntismo. Más o menos al margen de su auténtica producción, Brahms se ocupó de tareas contrapuntísticas. A lo cual, por supuesto, se añade algo

precisamente opuesto al trabajo fraccionado; la evolución de ese estrato material que desde el siglo xvii había suplantado al contrapuntismo, de la armonía. Cuanto más ésta se liberó del esquema de la tríada o, más en general, de las terceras superpuestas; cuanto más las notas que sonaban simultáneamente creaban los acordes y, ante todo, cuanto en más alto grado dentro del acorde cada nota individual podía afirmarse como autónomo momento parcial, en lugar de disiparse en el todo de los sonidos homogéneos que operan en las más simples combinaciones armónicas, tanto más polifónicos devenían, por así decir, los acordes en sí mismos. Con el carácter disonante de la armonía creció también la tensión en cada sonido individual; ninguno estriba ya en sí como la antigua consonancia, la «resolución»; cada sonido parece ya en sí cargado de fuerza, apunta más allá de sí, y cada una de las distintas notas individuales en él contenidas exige para sí una continuación «melódica» autónoma en lugar de que un sonido global amalgamado siga a los demás. Esta emancipación de las notas individuales con respecto a su acorde fue sin duda aquello a que lleva el discurso de Schönberg sobre la vida instintiva de los sonidos.

Por lo demás, uno no debe en absoluto fijarse en las tendencias armónicas a la emancipación durante la fase tardía para hacerse consciente de las contrafuerzas que maduran en medio del pensamiento basado en el bajo continuo. Cuanto más, precisamente en el ala conservadora de finales del siglo xix , es decir, en Brahms, el decurso armónico, en lugar de un mero deslizarse como por sensibles y dominantes, había favorecido el progreso enérgico de grados entre sí diferentes y contrapesados, tanto más las voces fundamentales –dicho lisa y llanamente, el bajo– ganaron una cierta autonomía, nitidez de contornos, el rasgo de la «melodía». Los bajos de Alberti [3] y cosas semejantes se convierten en tabú. La tendencia es anticipada ya de lejos en una obra temprana de Schönberg como el Primer cuarteto , donde el bajo acompañante del tema principal, a fin de afianzarlo armónicamente con vigor, es él mismo tan perfiladamente conducido que involuntariamente se condensa como contrapunto y luego también en cuanto tal, en cuanto contratema autónomo, desempeña un importante papel en toda la obra. Pero, ahora bien, por su parte un tal perfilamiento de lo que antes era

indiferente, de lo que antes pasaba más o menos inadvertido, requiere asimismo nuevamente un perfilamiento más pronunciado de todo lo que sucede simultáneamente, de modo que no se produzca ninguna desproporción entre la relevancia de las voces que aparecen simultáneamente. En general, toda autonomización e intensificación de un recurso musical afecta a todos los demás, de modo que entre ellos se establece ese equilibrio, esa homeostasis, que el Schönberg tardío en una ocasión definió como la meta que en cada composición se ha de alcanzar de nuevo. Es decir, que si, por ejemplo, los sonidos individuales con muchas notas, complejos, en sí articulados, desprenden de sí voces articuladas, a la inversa los acordes, para su propia justificación, han también menester una conducción consecuente de las voces, como cuyo resultado éstas pueden lógicamente oírse. En una obra juvenil de Schönberg wagneriana según la concepción banalmente tradicionalista, los Gurrelieder , en el coro de los espíritus de la tercera parte las disonancias son de tal modo introducidas en el flujo tonal, que las voces individuales desembocan involuntariamente en esos sonidos. Armonía y polifonía están en contacto desde los primeros tiempos de la nueva música, y un elemento se intensifica en virtud de las exigencias del otro.

La determinación del nuevo pensamiento contrapuntístico en cuanto requerido por la relación mutua de los momentos compositivos alcanza hasta las reglas empíricas sólidamente prácticas del componer. Así, Richard Strauss, en su revisión de la teoría berlioziana de la instrumentación, añadió la observación de que la emancipación de las fuerzas cromáticas de la orquesta, la cual constituía el máximo interés de Strauss, no era en general posible más que dada una polifonía llena de sentido, como la que él, con relativa razón frente al Clasicismo vienés, constataba en Richard Wagner. Cada instrumento, cada grupo instrumental, debe tener que tocar algo musicalmente vibrante, una «voz» real y no, aparte de la melodía, meras notas fundamentales o de relleno, con las cuales redondear el sonido. Ni siquiera la última conquista de la música tradicional, la emancipación de los valores cromáticos, puede realizarse más que dado un tratamiento de las voces simultáneas que se despliegue libremente en el espacio sonoro. Ha menester, por tanto, del contrapunto, por mucho que por lo demás

pueda seguir también encadenada por la relación con un esquema armónico de referencia en principio tonal, y ser, por consiguiente, meramente ornamental. En Schönberg se encuentra uno con un momento afín. Cuanto de modo más complejo la composición parte de sus propios impulsos, del interior, tanto más urgente se hace, como correctivo, la exigencia de claridad compositiva. Hasta donde la experiencia occidental alcanza, a la obra de arte le es esencial que lo que suceda en su núcleo espiritual se preste también a la manifestación. Schönberg nunca dejó de insistir de la manera más vehemente en la exigencia de claridad tanto compositiva como interpretativa; ésta se contaba entre sus criterios más decisivos y en ella consiste, dicho sea de paso, aquella afinidad de su escuela con Mahler, cuya afirmación tanto extraña al neófito que se atiene a las diferencias en la fachada sonora. El impulso compositivo de Schönberg no se orientaba, como el de tantos de sus contemporáneos más jóvenes, a la mera producción de una unidad patente a costa de la diferenciación prevaleciente a finales del siglo xix y comienzos del xx . Desde el comienzo lo guiaba más bien el conocimiento inconsciente de que precisamente en la obra de arte la unidad sólo es sustancial en cuanto arrancada; si no se plantea a sí misma y discurre intransigentemente, sin resistencia, como por ejemplo en la música motórica. La indescriptible tensión entre las fuerzas musicales en la oeuvre de Schönberg y sus discípulos más próximos deriva del hecho de que en ellas la organización de las obras entraña en su perfecta unidad constructiva al mismo tiempo todos los matices y contrastes del alma enemistada tanto con el mundo como consigo misma; del hecho de que esta herencia de un subjetivismo hoy en día ridiculizado a coste harto barato es en ella superada en el doble sentido hegeliano, no abstractamente negada. Mientras que todos los momentos se interpenetran hasta la unidad integral, siguen, sin embargo, siendo mutuamente distintos, y sólo la función que cada uno de ellos ejerce y con la que afecta a los demás instaura la unidad. Ésta es tal en los opuestos, mediada por ellos, no inmediata. Pero precisamente esto provoca la constante preocupación por la clarificación. Sólo cuando cada parte formal, cada frase, cada semifrase, cada nota proclama inequívocamente para qué está ahí en el todo, es la obra totalmente organizada protegida de la conversión en lo contrario a ella, en el caos. De ahí

que nada pueda tampoco quedar inarticulado en la relación de las voces entre sí; éstas deben discernirse clara y distintamente unas de otras, lograr plena plasticidad. En la misma medida se ha menester un pensamiento polifónico alerta en todo momento que de una capacidad para la transparencia, para la gradación de los pesos de las voces individuales en acontecimiento principal, acontecimiento secundario y mero trasfondo, demuestre que el Schönberg polifonista era un contrapuntista en sentido estricto. Todo contrapunto tiene también una función analítica, la disección del complejo en distintos momentos parciales, la articulación de lo simultáneo según el peso de sus componentes y según la semejanza y el contraste. Su signo externo es la designación introducida por Schönberg de voces principales, secundarias y totalmente relegadas. En su escritura la pausa se convierte en recurso artístico para dejar entrar aire a fin de que las voces no se ahoguen unas a otras; la técnica del trabajo fraccionado orientada por el cuarteto de cuerdas quiere aclarar tanto como condensar. El contrapunto no derogado, incluso el demasiado lujuriante, prominente en lugares inoportunos, ha sido siempre ya tan malo como el malo, difuso; en Schönberg eso se convierte en principio regulador. El contrapuntismo no es sólo un medio estructuralmente necesario de conformación consecuente de la nueva música, sino también, si así puede decirse, de su representación. La necesidad de él surge, lo mismo que en los centros de la cosa, en la orden de poner estos centros en la periferia, de dejar que se conviertan en fenómeno. En tal medida la polifonía es hoy en día lo exactamente contrario del insulto reaccionario, música para el papel. Todo lo cual demuestra hasta qué punto el contrapuntismo ha derivado de las necesidades del llamado Romanticismo tardío contra el que el pueril cliché de una mera oposición de Romanticismo y Neoclasicismo, de subjetivo y objetivo, lo aduce obstinada y exteriormente. La resurrección del contrapunto no es un engendro del historicismo, una exhumación de música preburguesa y burguesa temprana; harto cómodamente se resuelve el asunto también con el ambivalente esquema del cambio generacional. Nada en absoluto se explicaría con que de repente cayó del cielo una serie de compositores particularmente dotados para el contrapunto. Los talentos se crean según el estado de las fuerzas productivas. El contrapuntismo es conjurado por la

ley inmanente de movimiento precisamente de esa esfera compositiva en cuya antítesis luego la nueva música contrapuntística se convirtió. La transición no se produce en el talento, no en la actitud, no en el llamado estilo, el cual, es más, hoy en día en absoluto se da a nadie en la música ni en el arte plástico, sino en la lógica, según la cual la cosa misma, la compulsión a la organización de las obras de arte, avanza. Históricamente, la relación de la música auténticamente nueva con la precedente a ella no es ni la relación de una mera reacción inmediada de los que se habrían hartado de lo hasta entonces existente, ni la de una transición constante, sino dialéctica. Un procedimiento más antiguo produce su contrapartida en virtud de su determinación en sí misma.

La genealogía del nuevo contrapuntismo se convierte por tanto en la pregunta por la función: los problemas históricamente producidos se sedimentan en los de la validez estética, de lo verdadero y falso, en la lógica compositiva. Pero la clarificación de las dificultades de la nueva música que incuestionablemente el contrapuntismo provoca en gran medida, es decir, el esfuerzo del oído que tiene que separar varias voces en sí autónomas y al mismo tiempo percibir su referencia mutua, no puede contentarse con la demostración de cómo puede suceder tal cosa. En el arte lo mismo que en la realidad, históricamente a veces se incurre también en lo absurdo con toda consecuencia. Es decir, que lo cuestionado debe desembocar en la cosa como tal por más que históricamente determinada; en lo que ésta necesita de por sí. Para ello se ha de comprender más agudamente el concepto de trabajo temático, cuya diseminación y expansión subcutáneas se consumó en Brahms. Éste, por extraño que pueda sonar dicho de un compositor etiquetado como académico, desempeña con respecto al surgimiento de la nueva música un papel análogo al de Cézanne con respecto a la nueva pintura. La completa tematización de sus composiciones no fue ella misma resultado de una erudición vuelta hacia atrás. Fiel a Beethoven, debía cerrar la brecha en la factura entre partes expositivas y recapitulatorias yuxtapuestas más o menos deshilvanadamente y una parte intermedia dinámica, condensada pero también en muchos sentidos rudimentaria, en la cual se produce lo auténtico. Ya en Brahms, en cuyas obras más

responsables apenas hay una nota que no sea temática, que no esté referida a un material temático subyacente al todo, la idea de desarrollo del antiguo Clasicismo deviene total, por más que él, como por lo demás también Schönberg en la mayoría de las obras hasta la vejez, respetó la distinción tradicional entre exposición, desarrollo y recapitulación.

Pero incluso en Brahms el trabajo temático rara vez es radicalmente contrapuntístico. Del nuevo se distingue centralmente por su relación con el espacio musical, el cual es, ampliando la terminología de los músicos, que hablan de espacio sonoro, el sistema de referencia que produce la unidad de todo lo simultáneo, en el que, por ejemplo, como tampoco en el espacio del sentido externo, dos cosas no pueden ocupar el mismo lugar; y, además, también el contexto funcional en la sucesión de lo que suena simultáneamente, la «perspectiva». En Brahms este espacio estaba todavía firmemente establecido y no era problemático. Los sonidos individuales eran vocablos, fichas repetibles de modo idéntico, incluso en la parte preponderante de la oeuvre de Richard Strauss, cuyos hallazgos armónicos apenas alteraron el sistema armónico de referencia, en el cual no aparecen más que como desviaciones, borrones, a la espera del triunfo del sistema de referencia. La incoherencia que se encuentra en la superficie de Strauss, pero que se remonta a siglos atrás, es sin embargo un mero síntoma de algo más profundo, de la incongruencia entre los estratos del lenguaje musical. El reino de la libertad, de la subjetividad, de la configuración específica, carente de convenciones, era el de la horizontal, que sólo se refleja precisamente en rupturas y diferencias armónicas, pero en principio no incluye a la armonía misma. Ésta siguió siendo el residuo de una universalidad por así decir a priori . En fases anteriores, al menos desde Bach hasta el Clasicismo vienés, ella misma cumplió su decisiva función y, donde fue posible, permitió las soluciones más importantes. Sin embargo, por comparación con la libertad de movimientos desde entonces alcanzada por la horizontal, se ha petrificado, no ha conseguido ajustarse a la disposición interna de los principales acontecimientos. En música la horizontal y la vertical nunca han sido verdaderamente homogéneas; al final se han hecho disparejas. Esquema y configuración de lo específicamente individual divergen.

Ahora bien, corregir esto es la función del contrapuntismo. En la música tonal, armónicamente todavía no emancipada, el trabajo temático, ese devenir de la música que es su ser, se produce en el espacio garantizado, que, por así decir, es en sí. Articulado por sus relaciones, la mayoría de las veces el trabajo puede darse por contento con la configuración de lo sucesivo. Se establecen modelos individuales que luego se hilvanan, se abrevian, se amplían, se intensifican, se resuelven en secuencias. La nueva música tiene que producir concretamente su espacio cada vez por sí. Éste ya no es sistema de referencia del trabajo temático, sino su resultado. Esto la constriñe a la simultaneidad, a la polifonía. Hubo un tiempo en que incluso la música sumamente organizada desde el punto de vista temático consiguió ser esencialmente homófona; en todo el Clasicismo vienés, incluido el Beethoven tardío pese a todas las afirmaciones en sentido contrario, las partes polifónicas son excepciones y aun éstas rara vez pensadas de un modo realmente complejo. En el trabajo fraccionado se alcanza a menudo, con el salto del motivo principal de un instrumento a otro, una especie de pseudopolifonía, sin que se aspire en serio a la plena articulación de las voces individuales; análogamente, por ejemplo, a la propensión de la arquitectura barroca a simular soluciones constructivas mediante dispositivos decorativos. Pero tal apariencia se paga con la integridad de la obra; no sólo con impurezas de escritura que no faltan ni siquiera en Beethoven, sino previamente con el hecho de que la obligación que todo arranque contrapuntístico introduce no se cumple; de que resulta episodio efímero lo que debería ser agotado. La nueva música es verdaderamente objetivista en la medida en que ya no tolera esto. En el instante en que ya no puede nadar con la corriente armónica, transcurrir al menos por firmes rieles armónicos, debe reconocer aquella compulsión a la construcción total que en último término lleva a la referencia omnilateral de las voces entre sí y por tanto al predominio radical del contrapunto.

Pero en esto participa esencialmente la forma de los temas mismos, lo melódicamente individual. Como se sabe, en el Clasicismo vienés los temas mismos consistían en gran medida parcialmente en tríadas, parcialmente en pasos de segunda que rellenan de modo cantabile los huecos en los intervalos de las

tríadas. En todos los respectos, estos modelos temáticos relativamente simples podían con facilidad tratarse también simultáneamente, por ejemplo en estrechos ocasionales, de tal modo que se ajustaran al esquema armónico. Ellos mismos estaban ya hasta tal punto orientados por las fórmulas armónicas, que difícilmente contradecían a éstas; semejantes melodías casi nunca aspiraban a una plasticidad y autonomía melódicas plenas. Tal comedimiento, la renuncia al incondicionado perfilamiento subjetivo de las figuras básicas subjetivamente escogidas para cada pieza, procuró a la escuela vienesa en torno a 1800 la rotundidad llena de resignación y la gloria de un éxito sin fisuras al que el concepto de su clasicismo apunta. La impetuosa subjetividad del Romanticismo se deshizo de ese comedimiento. Tras la canción sobre todo de Schubert y Schumann, también los temas instrumentales se convirtieron ellos mismos verdaderamente en melodías. No dejaron de serlo en ninguna de las fases de Schönberg. Pero la combinación de líneas perfiladas es extraordinariamente mucho más difícil y al mismo tiempo más conspicua que el manejo de meras tríadas descompuestas y pasos de segunda interpolados. Sólo ahora se convierte el trabajo temático de juego en seriedad contrapuntística. Cuanto más pronunciadas las voces principales, tanto más autónomas deben hacerse también las voces secundarias si es que éstas no deben desaparecer, si es que entre los grados de intensidad de las líneas individuales no deben producirse desproporciones. La primacía del contrapunto no debe, por consiguiente, conseguir menos de lo que a la composición individual puramente por sí, a partir de su decurso específico, le adjudican aquella perentoriedad, hermetismo y objetividad que anteriormente le había prometido desde fuera el lenguaje musical trillado. El sujeto meramente se ha emancipado tan poco en la nueva música que cuenta como ésta, a la inversa, meramente conjura a la subjetividad. Su idea es la autonomía. No se adhiere a nada que meramente se imponga y sea ajeno a su propio impulso, a su propia coherencia; mediante su inmersión sin reservas en lo que en ella cada vez es único, sin apoyos ni préstamos, quiere hacerse autónomo a partir de la subjetividad.

Eduard Steuermann transmite una afirmación de Schönberg: con el buen contrapunto uno se olvida auténticamente de la armonía. Al

hacerla, Schönberg tenía sin duda en mente tanto a Bach como a su propio procedimiento. Podría objetarse que en el caso del architonal Bach, incluso en las piezas contrapuntísticas más condensadas y comprimidas, como en el estrecho de la fuga en re mayor del segundo volumen de El clave bien temperado , los grados armónicos y las relaciones entre acordes eran tan inequívocos, que uno se olvidaba de la armonía sólo porque se entiende por sí misma. La objeción describe antes bien que desentraña la obvia relación de armonía y contrapunto en Bach. Más ayuda la reflexión sobre el relativo descuido armónico en el canto canónico popular. La fuerza con que una voz afecta a la otra, contrastando con la actual y reflejando la precedente al mismo tiempo, supera a aquella fuerza que funde las voces en un sonido indiferenciadamente simultáneo, y cuanto más densamente se entreteje la relación de lo diferente, tanto más superflua se hace la acentuación de la abstracta unidad armónica de lo que suena simultáneamente y también la de una secuencia progresiva de acordes. A lo cual corresponde, en el oyente, la necesaria concentración de la atención en la conducción de las voces y su relación mutua, la cual relega a un segundo plano la mera consciencia armónica. Pero este desplazamiento no es meramente «psicológico»; puesto que sólo se configura artísticamente lo que ha encontrado su camino al fenómeno, en la primacía del contrapunto convergen la construcción objetiva y la percepción. No otra cosa quiere decir la frase de Schönberg según la cual la armonía no está actualmente en discusión. Ya no es constitutiva, ya no pilota la composición, sino que sólo sigue rigiendo como una dimensión negativa. Sin duda, en la composición no puede haber nada armónicamente absurdo; el flujo armónico no puede detenerse ni deslizarse automáticamente, nada puede brotar sin referencias, nada sonar «falso» en un sentido que sea inmediatamente familiar al oído del compositor. Pero la armonía ya no provee la determinación positiva del curso compositivo como en el esquema del bajo continuo, como lo que Schönberg llamaba el «coral». Con razón las artes contrapuntísticas, que en la nueva música han llegado a lograr una ubicuidad que a muchos extraña, pueden compararse con un truco, en la medida en que evocan dicho truco a la manera de los cánones medievales cangrizantes de espejo: la nueva música comparte con el truco del malabarista el hecho de

que supera la gravedad, la del cargado esquema armónico, del gradiente de meras conexiones de acordes. En el lema de Kurth [4] sobre el contrapunto lineal se apuntaba algo de esto, sólo que los compositores que lo siguieron ingenuamente descuidaban al hacerlo la armonía como un criterio negativo y pegaban con engrudo las voces sin tener en cuenta la lógica del decurso armónico de ahí resultante. Tales voces son siempre al mismo tiempo también mal contrapunto. La concordancia exitosa, por más que de ningún modo en primer plano armónica, sigue siendo la prueba del éxito del contrapuntismo mismo.

Que de lo que aquí, de hecho, se trata es de la superación de la gravedad armónica, de la suspensión del espacio armónico, ya lo demostró la antigua praxis contrapuntística misma en el empleo del contrapunto doble y múltiple en que en general estriba la forma de la fuga. En las técnicas contrapuntísticas superiores, las voces que discurren según el esquema del bajo continuo pueden intercambiarse según su posición en el espacio sonoro; lo que está arriba puede ponerse abajo, en medio o viceversa. Por más que Bach incluyó este principio en el esquema del bajo continuo, lo contradice profundamente; un bajo continuo que tenga como fundamento progresiones de acordes es, según el sentido, incompatible con un procedimiento en el que el concepto mismo de fundamento y con ello el complementario de la voz aguda portadora de la melodía son devaluados, pues el uno siempre puede convertirse en el otro. Es sabido que, en contraste con toda su música derivada de tipos de danza, rara vez los desarrollos en las fugas de Bach están construidos simétricamente y sólo muy artificialmente pueden ajustarse al esquema de los ocho compases de Riemann [5]; incluso la regla académica advierte contra el empleo como tema de fuga de un periodo regular con una cadencia imperfecta en su centro. Pero tal irregularidad no es en Bach un mero retroceso arcaico, sino algo sumamente significativo en el plano compositivo: la supremacía del pensamiento basado en el bajo continuo, que mediante la simetría rítmica subraya la evidente desde el punto de vista armónico-tonal articulación en cadencia imperfecta y perfecta, es prudentemente derogada; no debe oírse de esa manera armónica que tras la pregunta del antecedente anticipa la respuesta de un consecuente. La impotencia de fugas posteriores,

en Schumann y Mendelssohn, ocasionalmente también ya en Mozart, está condicionada por el hecho de que en los compositores de sensibilidad homófona se afirma incontrovertiblemente, junto con sus equivalentes rítmicos, ese espacio armónico cuya crítica es inmanente al principio contrapuntístico mismo. Según la idea, al menos en el contrapunto múltiple la vertical se somete ya a la primacía de la horizontal. De siempre, de ningún modo sólo en el dodecafonismo, el contrapunto de Schönberg se ha ajustado a este procedimiento y a otros análogamente estrictos. Ya en la relativamente temprana Primera sinfonía de cámara, op. 9 , todavía indicada en mi mayor, comienza en el número 27 un pasaje en contrapunto triple, la combinación por dos veces invertida de una voz principal temática melódicamente perfilada, una figura en semicorcheas temáticamente importante de la misma y una voz acompañante en corcheas. Más tarde, el gran desarrollo introduce en su centro, en el número 68, un canon a tres voces con una cuarta voz autónoma de nuevo temáticamente configurada, que enseguida, en el número 69, se repite en contrapunto cuádruple. No menos que con la técnica de la «variación evolutiva» está el dodecafonismo en deuda con el principio del contrapunto múltiple, que fundamentalmente apunta ya a aquella unificación de la horizontal y la vertical que luego, en el dodecafonismo, donde toda serie está emparentada tanto horizontal como verticalmente, se convierte sin excepción en la premisa del componer. La «variación evolutiva» y el contrapuntismo se aproximaron mucho entre sí ya durante la era de la libre atonalidad, cuando Schönberg, tras la emancipación armónica, volvió a pensar por primera vez en la economía motívica. La sección central de la segunda de las Piezas orquestales, op. 16 se basa en una figura que enseguida es imitada libremente y elaborada temáticamente con una contraparte en el sentido del doble contrapunto, pero de tal modo que experimenta innumerables variaciones de intervalos, valores de notas y ritmos. Aunque nunca deja de ser reconocible, no se llega a una acuñación definitiva del tema, sino que se mantiene artificiosamente desvinculado, improvisado; por eso luego se lo puede también asumir sin violencia en la recapitulación de la parte homofónica de la exposición.

En cuanto contrapuntista, Schönberg prefirió sin excepción las

llamadas formas contrapuntísticas superiores [6] . Su rebelde fantasía se inflama desde el comienzo por el momento de lo disciplinante, estricto, y la formulación del dodecafonismo podría sin ninguna duda abordarse como intento de satisfacer requisitos de un estricto contrapunto múltiple en el ámbito de las doce notas de la escala cromática, por principio equivalentes en valor. Bajo ningún punto de vista es la revolución schönbergiana del material musical una mera ruptura con la escuela; más bien, se trata del nunca desfalleciente esfuerzo por tomarse en serio y radicalizar sus propias aspiraciones hasta que con ello salten por los aires. Su tratamiento de la tonalidad muestra algo análogo, y el paradójico peligro de la oeuvre schönbergiana, el académico, deriva sin duda de ahí. El contrapuntismo y el trabajo temático se funden sin resto: un procedimiento que pretenda determinar temáticamente cualquier acontecimiento debe también configurar como temáticas las relaciones de las voces entre sí, sin tolerar nada extraterritorial, no relacionado con el núcleo temático idéntico. A ello sirve, aparte del contrapunto múltiple, el recurso de la combinación de temas. En los tiempos modernos, éste sólo se volvió a aplicar por primera vez en Wagner –el ejemplo más famoso, aunque de ningún modo más importante, se encuentra hacia la conclusión del preludio de Los maestros cantores –, pero luego se lo fomentó incesantemente en toda la escuela neoalemana, ante todo en Strauss, en el sentido de la ilustración programático-musical de complejos, y en Reger como golpe de efecto en las fugas. Schönberg puso muy pronto la combinación de temas a disposición de la conformación constructiva; está sumamente emparentada con el contrapunto múltiple, según cuya idea varias voces plantean asimismo iguales aspiraciones temáticas de legitimidad. Así, en un pasaje tardío del largo Primer cuarteto en un movimiento, donde por amor de la forma se ha ya menester condensación y abreviación, el tema principal de la parte lenta y el de la del rondó aparecen simultáneamente. En la Primera sinfonía de cámara se encuentra algo parecido en la repetición de la parte scherzo tras el trío . En contraste con semejantes dispositivos contrapuntísticos temáticamente estrictos, el llamado contrapunto libre, la invención de melodías enteramente nuevas que se añaden a las ya expuestas, tan productiva en Mahler, en Schönberg se retrae. Una de las raras

excepciones es el comienzo de la recapitulación en el primer movimiento del Cuarto cuarteto (compás 165). Demuestra la conexión entre la configuración contrapuntística y la formal, por la que de manera sumamente cautelosa Schönberg siempre mostró preocupación al traducir las articulaciones arquitectónicas, desde las frases más pequeñas hasta los grandes complejos parciales, a precisos acontecimientos seriales. El instante de esa recapitulación implica una reconocible recurrencia de lo mismo, aquí del ritmo temático original. Pero tal recurrencia, como toda repetición fidedigna, es ilegítima donde no la sustentan relaciones armónicas simétricas. Schönberg se ayuda modificando lo idéntico mediante el añadido de algo totalmente nuevo, el contrapunto del segundo violín, como sin salirse del dinamismo ininterrumpido del desarrollo según el sentido formal. Pero el hecho de que a tales descubrimientos sólo se llegue de vez en cuando no es casual. Si el contrapunto realmente quiere procurar a la obra por sí, desde su contenido temático, esa perentoriedad que de ningún otro lugar puede extraerse, entonces el contrapunto mismo ha de ser perentorio: enteramente temático. Según el testimonio de Kolisch, la categoría de la perentoriedad era de hecho, entre las contrapuntísticas, la que Schönberg, incluso en sus clases, más valoraba. La superioridad de Schönberg con respecto a casi todos los demás compositores contemporáneos –incluidos algunos de los más importantes– la establece precisamente este poder ser así y no de otra manera en la pura relación de las voces entre sí. Lo auténtico en él es el contrapunto perentorio, en último término en el supremo sentido de que la forma resulta de la relación de las voces entre sí, del discurrir de las relaciones contrapuntísticas, de la conducción de las voces. La forma misma se convierte en una función del contrapunto, tal como no lo había sido desde Bach, cuya forma de la fuga proclamó otrora la universalidad del procedimiento contrapuntístico.

Como mejor puede quizá caracterizarse la perentoriedad del contrapunto schönbergiano es mediante dos requisitos antagónicos que en su praxis se interpenetran y equilibran. Por una parte, el contrapuntismo impone de siempre la independencia mutua de las voces que suenan simultáneamente. Si una es la mera sombra de la otra o incluso sólo harto semejante a ella, el contrapuntismo, en el

que cada voz afirma de por sí ser una voz autónoma, se convierte en un fraude. Pierde aquella fuerza de oposición de la que la integración de la estructura contrapuntística depende únicamente; por lo demás, según el criterio de la claridad, dos voces no sucintamente distintas entre sí no cabe en absoluto concebirlas como contrapuntísticas. Pero, a la inversa, las voces entre sí diferentes también deben, sin embargo, complementarse en una unidad; dicho lisa y llanamente, encajar, acoplarse. Gracias a su consecuente diferenciación, cada una debe hacerse patente allí donde la otra no lo es. El signo distintivo de esto es la rítmica complementaria: el nuevo contrapunto no es justamente un componer punctum contra punctum , sino un lucus a non lucendo[7]; la duración de los valores de las notas en las diversas voces, la mayor parte de las veces incluso la perceptible entrada de los sonidos individuales, en último término los acentos, no deben coincidir. Ya el compositor húngaro Alexander Jemnitz[8] no tardó en darse cuenta de que precisamente la multiplicidad rítmica del contrapuntismo, la asignación de cada parte del compás al arranque de una nota, produce monotonía rítmica. Sin embargo, meramente este mutuo acoplamiento sin fisuras posibilita la síntesis de lo contrastante. Al vincularse las voces mediante su exclusión recíproca, el principio contrapuntístico mismo trata de formar finalmente una única melodía con todas las distintas voces. Pero con ello el principio del encaje polifónico sin fisuras en el dodecafonismo, la multiplicidad perfecta, amenaza con regresar a la simplicidad. La totalidad domina sin brechas sobre esos momentos individuales de los que está compuesta y en los que tiene su propia vida. El dodecafonismo, en el cual se consuma el espíritu del contrapunto, contiene también el potencial de la muerte de éste. La perfecta determinidad de las voces autónomamente contrapuestas, enteramente complementarias, desmiente la propia autonomía de éstas. Los límites extremos del pensamiento contrapuntístico se hacen previsibles. Puesto que el concepto del contrapunto lo abarca todo; puesto que todo lo no contrapuntístico desaparece de la composición, algo cambia en este concepto mismo; el hecho de que se deshaga de su contrario impugna su propia validez. En cuanto síntesis de lo plural, la idea del contrapunto era esencialmente, en sentido auténticamente hegeliano, identidad de lo no-idéntico.

Ahora bien, con el contrapunto total, el momento no-idéntico se dispone a evaporarse. Por eso las voces que suenan a la vez, cuyas notas y ritmos simultáneos nunca coinciden, son sin duda absolutamente diferentes entre sí. Pero, precisamente en cuanto absoluta, esta diferenciación se hace problemática. No es sólo que todo vuelve a un material básico unitario, idéntico, de tal manera que la diversidad incurre de antemano en la igualdad; sino que en lo omnicomprehensivo del principio diferenciador todo se convierte en meramente uno. Las diferencias se reducen a relaciones complementarias; la esencia antitética del contrapunto, representante de la libertad, se sumerge en la sintética, sin conservarse en ella. Pero el logro del contrapunto desde el punto de vista de la economía artística –precisamente lo que a los compositores ocupados en artes contrapuntísticas se les antojaba lo que valía la pena de su esfuerzo– había de juntar figuras libres, autónomas en sentido auténtico, por la fuerza de la organización artística. Si Schönberg siempre despreció el contrapunto «libre», ahora se elimina el resto de libertad contrapuntística. Es como si todo contrapuntismo se hallara de antemano bajo un techo, en lugar de crear él el edificio espontáneamente. Sin duda también en el contrapunto, hablando estéticamente, el todo tiene en todos los casos la primacía sobre los momentos individuales. Frente a esta primacía, la unidad de la idea, la autonomía de las voces, ha sido de siempre apariencia. Pero la apariencia estética y un procedimiento técnicamente ilusorio, no consumado con seriedad compositiva, no son lo mismo. La legitimidad de la obra depende de si en el seno de la apariencia estética, del ámbito trazado por la composición, en la imagen, se produce la interacción de los momentos y el todo, o bien no tiene lugar en absoluto: entonces, pues, se destruye precisamente la apariencia estética. En cuanto apariencia, ella se convierte una vez más en aparente en la medida en que no entraña esa dialéctica. Si la lógica inmanente del pensamiento contrapuntístico perentorio termina en la construcción total, la construcción total acaba por liquidar el contrapunto, su sustancia viva. La inevitable contradicción está, sin duda, profundamente condicionada por el momento de arbitrariedad, de lo puesto a sí mismo, de violencia, que es inherente a toda la consecuencia de la composición serial. Esto es lo negativo en ella: que bajo el hechizo de la no-libertad

ningún arte puede hallar incólume una perentoriedad que sería una sola cosa con la libertad.

También los recursos de la imitatoria y la canónica, que el dodecafonismo utiliza de múltiples modos, comportan aporías. Fueron igualmente escogidos por mor de la perentoriedad; a fin de que la relación entre las voces no sea sólo latente, a través de la serie, sino también pueda hacerse manifiesta, a través del trabajo temático en el sentido más drástico y más preciso. Los contrapuntos dodecafónicos que simplemente se siguen de la serie, la mayor parte de las veces sin imitarse mutuamente, como en el muy difícil de comprender primer movimiento del Quinteto para vientos de Schönberg, escapaban manifiestamente para su oído crítico aun a aquella inevitable referencia recíproca que debe sustituir la perentoriedad del discurso armónico tradicional. Pero, puesto que las relaciones universales de todo lo que se manifiesta en la serie misma ya son trabajo latentemente temático, las imitaciones audibles que se añaden a esto duplican el trabajo temático patente, lo cual la composición ya lograba: prueban algo ya probado. En el rondó del Quinteto para vientos , Schönberg resolvió ingeniosamente la contradicción entre dodecafonismo e imitatoria, o el trabajo temático en general, al extraer de sí mismo el efecto artístico. El «tema» es aquí una figura definida de modo meramente rítmico, pero casi excesivamente claro. Ésta se llena con tonos e intervalos siempre distintos, siguiendo lo que precisamente la serie y sus transformaciones requieren. El efecto es paródico: como si la infatigable fantasía dijera siempre lo mismo con otras palabras, y el tono de todo el movimiento proclama tal parodia. Ésta se hace tanto más flagrante cuanto más estrechamente se aproximan diferentes concreciones melódicas del ritmo temático intencionadamente rígido: precisamente la regularidad de la serie se cuida entonces de que lo que con la pretensión de máxima fidelidad se insinúa, la imitación, caiga «libremente», como si la voz imitativa no tuviera precisamente en el oído su modelo. El principio de la variación evolutiva en el dodecafonismo sugiere una especie de libre imitatoria; pero la misma imitatoria se burla de esta libertad mediante la pretensión de rigor: lo perentorio suena no perentorio.

El contrapunto dodecafónico ha caído entre las alternativas de un contrapuntear ciertamente prescrito por la serie, pero en su

conformidad a ley no inmediatamente comprensible, en el fenómeno él mismo caprichosamente operante, por así decir libre, y de otro contrapuntear estricto, canónico, pero según el principio interno de construcción en absoluto requerido ya. Schönberg afrontó la dificultad haciendo reserva, con creciente confianza en el dodecafonismo, de manifiestas imitaciones, aparte de excepciones como el tardío Preludio para orquesta, de tipos de danza sumamente estilizados, tal como él los cultivó desde el Scherzo del Quinteto para vientos y como ellos desde el principio se comportan menos perentoriamente. Las imitaciones instauran lúdicamente lo que en las danzas tradicionales garantizaban las relaciones de simetría rítmico-armónicas.

Conflictos como el de una composición dodecafónica purificada de todas las categorías formales externas a ella, de nuevo enteramente «libre», con la conservación de la imitatoria tradicional, no cabe explicarlos por el predominio ingenuo o alejandrino de la ambición constructivista del artista; tampoco son un síntoma de una carencia de sentido estilístico que meramente habría menester el refinamiento por un entendimiento artístico soberano. Más bien, el logro que estéticamente se espera del contrapunto, la creación de un contexto específico que sería tan auténtico como el antiguamente universal, armónicamente tonal, seguía siendo precario. Pese a todo el rigor, la sola organización dodecafónica del contrapunto, en cuanto algo cada vez antecedente al hic et nunc compositivo, no llega siempre a poner su sello en el hic et nunc , en lo que realmente suena, de tal modo que su manifestación sea evidente como necesaria. A las artes contrapuntísticas adicionales se recurre para expulsar la contingencia que en la música emancipada, por mucho que ésta pueda también predisponer su material, sigue siempre al acecho. Pero la misma necesidad que ahí prevalece de lo particular en su relación con lo universal es hoy en día mucho más esencial que su agudización técnica en la nueva música. Podría formularse fundamentalmente como la pregunta por la forma en que lo particular, sin proponer nada universal, objetivo, lo cual mismo no sería subjetivamente reflejado, puede llegar a ser perentorio: cómo puede lo subjetivo objetivarse sin violencia y subrepción. La antinomia que esta pregunta circunscribe la dicta la relación del

arte, es más, de todo espíritu, con la sociedad. No parece posible un orden perentorio del arte sin uno socialmente existente, constitutivo, al que el artístico se asemejaría; sujeto y objeto no cabe reconciliarlos en el arte en tanto en cuanto no quepa hacerlo en la constitución real del ser-ahí, y la situación actual es lo meramente contrario de la creciente antagonista, pese a la ilusión de unidad que el abrumador poder de las relaciones objetivas impone a todo sujeto individual. Pero, por otra parte, precisamente frente al engaño de tal objetividad, la idea de arte hoy en día ha de ir críticamente más allá de la sociedad existente y oponer concretamente a ésta, mediante la divergencia y el sentido, la imagen de la posibilidad. Cuanto más se endurezca la realidad contra la posibilidad, tanto más urgente, más real, se hace esa idea del arte. Éste, al final de la era burguesa, se ve forzado al papel que Don Quijote desempeñó en su inicio: es al mismo tiempo imposible y necesario. El trabajo del compositor registra esto sin que tenga que saberlo reflexivamente. Lo que la nueva música tiene de irresoluble y, en su horizonte abierto, al mismo tiempo de felicidad, consiste en el hecho de que sin ninguna clase de pautas impuestas desde fuera debe sin cesar decidir concluyentemente, como con los ojos cerrados, sobre lo correcto o falso de cada pasaje, de cada nota; actualmente cualquier otro procedimiento sería bárbaro. Con la migración de la pretensión de objetividad a justamente aquel territorio que la rebelión contra la heteronomía de lo objetivo descubrió, la rígida oposición de lo productivo y lo crítico, en adelante ella misma siempre ya ideológica, se licua. El buen componer se ha convertido en sí mismo en el proceso de permanente crítica de la composición y la capacidad para ello en el proceso productivo; todo lo sin mediación productivo, toda «ocurrencia», debe contener ya en sí el momento crítico en la medida en que quiera ser productivo, no meramente el calco oculto a sí mismo de tipos no confirmados, de estereotipos. Tal crítica productiva, tomada la palabra más literalmente que en la terminología de Lessing, abre la única posibilidad de trascender sin engaño los límites de lo contingente. Es la manifestación estética de lo que la gran filosofía pensó con el nombre de negación positiva. A la nueva música no se le ha concedido ninguna «imagen guía», y donde busca una meramente reconoce su propia debilidad; el

hombre bueno sigue sin duda siendo, en su oscura opresión, consciente del camino recto; pero de ninguna clase de modelos históricos o recetas probadas que él tendría que emular. La búsqueda de sostén como tal es ya lo mismo que la falta de sostén. Pero la consciencia evidente de lo falso es obvia. Al componer, la oscura opresión coincide con el abandono sin reservas a la figura del problema que toda composición plantea en todo instante. No obstante que, sin mala utopía, la música en el medio de la negación positiva –y eso es desde el punto de vista técnico precisamente el contrapunto, en sí mismo al mismo tiempo negación y afirmación de la voz a la que es añadido– puede esperar, mediante la receptividad espontánea, mediante la inmersión en lo único, convertirse de por sí en más que el mero ahí, no carece en absoluto de fundamento legítimo. El procedimiento de los artistas no tiene como contenido meramente el deseo impotente de su soledad. De modo profundamente cerrado, todo lo musicalmente subjetivo mismo, incluso el puro ahí de la composición individual, está objetivamente mediado. Cuanto más olvidándose de sí misma se desprende de categorías formales previamente dadas y precisamente por ello no perentorias, tanto más ciertamente tropieza la obra con categorías formales perentorias en su propia estructura: ahí es donde se verifica el discurso de las mónadas. En los más ocultos, más fugaces impulsos del sujeto que la composición trata de captar en sí se han precipitado, sublimados y transformados hasta resultar irreconocibles, conceptos generales del contexto musical. Sólo a través de ellos se convierte el efímero impulso subjetivo en sentido; sólo ellos permiten a éste la participación en algo comprehensivo que al mismo tiempo producen. La nueva música que vale tiene como secreto y como criterio el hecho de que la vía de su especificación conduce a un núcleo de lo universal; que en el centro de su individuación vuelve a la vida el dinamismo de lo universal y lo particular que fue derribado en cuanto relación con una norma meramente externa. Esto es lo que pudo tener en mente Anton von Webern, como explicación de una pieza resuelta de modo inaudito, cuando dijo, como si se tratara de lo más plausible del mundo: esto es un vals. Si, en analogía a la terminología filosófica, se llama realismo al estado de consciencia de la música que concibe la esencia conceptualmente universal como algo que es en sí, y

nominalismo al que lo experimenta meramente incluso como una determinación puesta por el sujeto, para la nueva música, como para todo espíritu moderno, la situación nominalista es inevitable. Ha sido la primera en apropiársela sin reservas mentales y no puede escapar a ella. Para ella no hay condiciones perentorias, sino sólo lo que surge de ella misma, desde abajo por así decir. Pero esto llega más allá de la situación nominalista y promete reconciliación. Pues la individualización absoluta es un engaño tanto como la universalidad exterior: la reconciliación sería, por comparación, la verdad. La utopía de tal tarea estética es arquetipo de una situación real futura y, precisamente porque hoy en día la situación real niega la reconciliación, su idea se ha de fijar en una imagen.

[1] Rudolf Kolisch (1896-1978): violinista austríaco. En Viena estudia con Schreker, Berg y Schönberg. En 1924, éste se casa con su hermana. En 1922 funda su propio cuarteto, que se consagra a la causa de la nueva música, en especial a la de la Escuela de Viena, y a Bartok. En 1935 emigra a los Estados Unidos, cuya nacionalidad adoptará. En 1942 pasa a ser primer violín del Cuarteto Pro Arte. Enseña en la Universidad de Wisconsin, en el Conservatorio de Boston y, desde los años cincuenta, en los cursos de verano de Darmstadt. Con relativamente escasas actuaciones, como ejecutante y como pedagogo desempeñó un papel muy importante en la difusión de la música contemporánea. Era uno de los pocos violinistas que sujetan su instrumento, un Stradivarius, con la mano derecha. En la época de los estudios con Berg en Viena trabó una estrecha amistad con Adorno, al cual enseñó los rudimentos del violín y que comentó el trabajo de Kolisch « Tempo y carácter en Beethoven» en una carta personal (16 de noviembre de 1943), luego publicada como texto 7 de Beethoven. Filosofía de la música. Fragmentos y textos , Madrid, Akal, 2003, pp. 162 ss. [N. de los T.] < <

[2] Heinrich Jalowetz (1882-1946): compositor y director de orquesta austríaco. Entre 1904 y 1908 estudió Composición simultáneamente con Schönberg y Zemlinsky. Trabajó de asistente y director en diferentes ciudades, como Danzig, Stettin, Colonia,

Praga y Reichenberg. En 1939 emigró a los Estados Unidos, donde hasta su muerte impartió clases en el Black Mountain College (Carolina del Norte). Escribió artículos sobre Schönberg, cuyo Pelléas et Mélisande redujo para piano a cuatro manos. [N. de los T.] < <

[3] Brillenbässe : «bajos de Alberti». En la música para teclado, figura de acompañamiento para la mano izquierda, consistente en tríadas disueltas, generalmente con las notas sucediéndose en este orden: grave, aguda, media y aguda; recibe su nombre de Domenico Alberti (ca . 1710-1740), primer compositor que lo usó regularmente. Se suele emplear en sentido peyorativo. [N. de los T.] < <

[4] Ernst Kurth (1886-1946): musicólogo austríaco. Fue alumno de Guido Adler en Viena y luego profesor en la Universidad de Berna. Además de estudios sobre las óperas de Gluck y Wagner, escribió libros sobre armonía y contrapunto, como Los presupuestos de la armonía teórica (1912-1913), Bases del contrapunto lineal (1917), La armonía romántica y la crisis en el «Tristán» de Wagner (1920) y Psicología de la música (1931), así como biográficos (A. Bruckner , 2 vols., 1925). [N. de los T.] < <

[5] Hugo Riemann (1849-1919): musicólogo alemán. Fue profesor en Hamburgo, Wiesbaden y Leipzig, y director del Instituto de Musicología de esta última ciudad. Escribió un reputado Diccionario de la música (1882) y un imprescindible tratado de armonía, contrapunto y fraseo incluido en su Gran teoría de la composición (1902-1913). Analista sutil de las formas y de los estilos, aplicó sus teorías a la obra de Bach con un espíritu sistemático a menudo excesivo, pero estos trabajos le llevaron al descubrimiento de compositores olvidados y de fuentes cuya música transcribió, editó o analizó, incluidos varios manuscritos bizantinos de los siglos x al xv . [N. de los T.] < <

[6] Un ensayo póstumo de Schönberg fechado en febrero de 1931, que Josef Rufer publicó en el número de Melos de diciembre de 1957, confirma esto. Allí dice haber aprendido de Bach «el pensamiento contrapuntístico, esto es, el arte de inventar figuras sonoras que pueden acompañarse a sí mismas»; no, por tanto, el de

añadir a una voz dada otra autónoma, absolutamente independiente de ella. Según lo cual, el pensamiento contrapuntístico de Schönberg se habría orientado desde siempre hacia la idea de una composición integral; en palabras de Schönberg en el mismo ensayo, hacia «el arte de producirlo todo a partir de un solo elemento». < <

[7] En latín, «punctum contra punctum» significa «punto contra punto» y «lucus a non lucendo» «bosque a partir de lo que no brilla». La primera frase se refiere a cosas iguales frontalmente opuestas entre sí; la segunda es uno de los ejemplos con que en su Institutio oratoria el retórico latino Quintiliano (ca. 30- ca. 100) se mofa de las etimologías arbitrarias: un bosque es un lugar oscuro a pesar de que deriva de lo opuesto. La idea que con esta cita trata de transmitir Adorno, pues, es la de un contrapunto en el que una cosa deriva de su opuesto. [N. de los T.] < <

[8] Sándor Jemnitz (1890-1963): compositor húngaro. Estudió con Koessler en la Academia de Budapest (1906-1908), con Reger en Leipzig y con Schönberg en Berlín. Tras realizar otros estudios más, regresó a Budapest, donde llegó a ser un crítico muy respetado y promovió la música moderna. Su producción, en su mayor parte integrada por formas menores, está basada en el contrapunto de Reger, aunque también recibió la influencia del expresionista Schönberg. Su música fue muy conocida en la Europa Occidental. [N. de los T.] < <

Criterios de la nueva música

Para mi querido amigo Eduard Steuermann,

en recuerdo del julio de 1957

La pregunta por los criterios de la nueva música requiere reflexiones que no se refieren inmediatamente a ellos, sino al método de su conocimiento en la medida en que no quiera afrontar una resistencia estandarizada. Pero con ello apenas puede de entrada y por principio hablarse de un método. Pues aquélla no puede separarse de éste en cuanto algo fijo y exterior a la cosa, sino que se produce en la interacción con el objeto. Esto es lo que en primera instancia significa la expresión «dialéctica» en cuanto se aplica a la música: a su desarrollo inmanente tanto como a la consciencia de éste. La palabra se ha aprovechado para desacreditar lo que significa, como si la dialéctica fuera un juego intelectual que desde el llamado punto de vista dialéctico los filósofos juegan con el arte sin experimentar del todo éste. Por contra, Hegel entendió la dialéctica no como una filosofía del punto de vista, sino como el intento insistente por abandonarse al movimiento de la cosa misma y procurarle la palabra. Sin embargo, si las ponderaciones sobre los criterios no siempre pueden traducirse en negras y sostenidos, ello es porque la evolución misma de la música, en la medida en que se ha de tomar en serio, ha hecho saltar por los aires la relación ingenua con un material previamente dado. También en la praxis compositiva la reflexión se convirtió en un momento integral de la cosa. Lo que es correcto para el físico, el cual reflexiona sobre la fuerza, la materia, la causalidad, debe entretanto ser adecuado también para el músico. Lamentarse por ello y afligirse por la ingenuidad perdida estaría fuera de lugar. En vez de negar la concienciación de la música, su racionalidad inmanente, los sujetos espontáneos deberían intensificarse hasta que ésta sustente la calidad estética. Lo mejor que se le puede desear a quien todavía no ha perdido su inocencia musical es que la pierda sin demora.

De momento, la pregunta por los criterios musicales se ha enfrascado en una alternativa tan problemática como infructífera. Por un lado se encuentran aquellos que apelan a valores firmes,

rígidos, postulados desde fuera, una jerarquía, por ejemplo, al estilo del Scheler[1] intermedio, y, mediante la confrontación con tales valores, quieren tomar decisiones musicales. Semejante teoría de las invariantes es radicalmente contradicha por la historia de la música, que una y otra vez demuestra que lo que querría ser φύσει es meramente Θέσει[2]. Desde hace algunas décadas, los sistemas estáticos de valores gustan de llamarse ontología. Cuanto más arbitrariamente se proyectan, cuanto menos hacen justicia al movimiento del objeto, cuanto más deben al deseo subjetivo o a la voluntad de poder, tanto más violentamente reivindican una validez absoluta y una autoridad sin fisuras. A ellos se opone el relativismo vulgar, la opinión de que sobre la calidad de las obras de arte no se puede decir nada perentorio, sobre el gusto no se puede discutir, por más, sin embargo, que debería dar que pensar el hecho de que los hombres no dejan de discutir sobre ello, e incluso de que hay algo así como una educación artística. Si ese relativismo tuviera razón, estarían proclamando la más profunda verdad las gimnastas que se niegan a aprender la técnica de la danza para no perder su personalidad. En verdad, los relativistas no van del todo en serio. Juzgan muy bien, a menudo con apenas menos obstinación que los apologetas de los valores eternos, y no pretenden otra cosa que, mediante la proclamación abstracta de su actitud escéptica, eludir la responsabilidad por sus juicios. Ahora bien, el modo dialéctico de consideración de la música quiere trascender esa alternativa gracias al trabajo y el esfuerzo de investigación de lo que como exigencia y tendencia es inherente a la música misma; quiere confrontarla con los conceptos de verdadero y falso que operan en su ensambladura objetiva, concreta, tal como en cada compás, en cada solución compositiva, están presentes para el oído compositivo experto. Uno no intelectualiza la música si se confronta conscientemente con ella. Por lo demás, el arte vivo casi nunca ha estado tan libre de momentos intelectivos como afirman los filósofos que por enajenación con respecto al arte lo reservaron para la mera contemplación. Nunca fue absorbido en la inmediatez del fenómeno sensible allí donde fue más que meramente un producto para el goce, y por ello debe también orientarse la actitud hacia él. En cuanto uno se ocupa en general de música, entra en el medio del pensamiento, y ningún poder sobre la tierra tiene derecho a

silenciarlo. Si bien la reflexión teórica sobre la obra de arte no se ha de confundir con el proceso artístico de producción, este mismo, no obstante, no se produce hoy en día tal como los compositores de opereta se imaginan a su Mozart.

El hecho de que el lenguaje previamente dado de la música exija reflexión, se haya vuelto problemático, significa algo sumamente terminante; de ningún modo meramente que, por ejemplo, la tonalidad tradicional habría sido fruto de la moda y que quien se considere up to date[3] tendría reparos para componer con esos medios, sino que éstos han devenido objetivamente falsos. No se puede pasar por alto el estado de consciencia de la época. Si alguien en provincias aún no se ha enterado de lo sucedido con la tonalidad, lo que escribe no es íntegro, sino frágil e incoherente en todos los elementos: así el sinfonismo de Sibelius, quizá el último producto tonal dentro del ámbito artístico occidental con más humos. Pero la consecuencia de ello alcanza mucho más allá de la mera prohibición de melodías y acordes tonales. Como a un torbellino arrastra la tonalidad a su destino categorías que en un tiempo se tuvo por independientes de los materiales particulares de composición, pero cuya esencia, sin embargo, está imbricada con la tonalidad. Se trata ante todo de las del lenguaje y la sintaxis musicales: los medios tradicionales constitutivos de la forma. La familiaridad con ellas nos induce a atribuírselas a una lógica musical universal, en absoluto meramente a la totalidad. No obstante, no se las puede trasladar sin quiebras del tonal al nuevo ámbito de material. De ello da una primera y cruda idea la remisión al más importante esquema tradicional, el de la forma sonata. En la sonata, la proporción de las partes formales era esencialmente una proporción en la relación recíproca de las tonalidades; relación modulatoria, de la perspectiva armónica. En cuanto la forma sonata pierde su sustancia en lo que a contenido armónico se refiere, queda en cierto modo colgando en el aire, construcción en el cuestionable sentido de que ya no se sigue inexorablemente de los procesos materiales mismos, ya no es perceptiblemente coherente ni menos aún concorde con ellos, sino que se impone sobre las complexiones sonoras como de memoria, desde fuera, a fin de organizarlas. Pero esto afecta a las células más pequeñas de la configuración formal, literalmente a la estructura lingüística de la música, que está tan

saturada de tonalidad como, por ejemplo, la relación de antecedente y consecuente se ajusta a la de dominante y tónica. Apenas puede, por tanto, exagerar la afirmación de que todas las categorías instauradoras de algún sentido musical habrían perdido su autonomía, tendrían que pensarse a fondo y formularse de nuevo. Lo que musicalmente sucede en general hoy en día tiene carácter de problema en el sentido no aguado de la palabra: el de una tarea por resolver; una, además, en la que de antemano está inscrita la dificultad de la solución. Tratar dialécticamente a la música significa someterse a esta situación. Quien censura esta idea, quien así se comporta, reprocha al observador lo que el objeto dicta a éste.

De lo que auténticamente se trata en la cuestión de los criterios lo anticipaba una difícil y de ningún modo enteramente unívoca tesis de la Crítica del juicio en una época en que en la práctica artística no cabía prever tales perspectivas; lo mismo, pues, que por lo general en Kant la inmersión en el medio del pensamiento excedía ampliamente las experiencias que él habría podido tener en los ámbitos materiales de los que su filosofía se ocupó. Él enseña que el juicio de gusto posee carácter de universalidad subjetiva, es más, una especie de «necesidad». El juicio estético aparece como si siguiera una regla, como si por tanto el pensamiento estuviera bajo una ley. Pero la ley, la regla misma cuya idea el juicio artístico comporta, parafraseando un poco el pensamiento de Kant, no está dada, sino que es desconocida; se juzga como a oscuras y, sin embargo, con consciencia fundamentada de objetividad. De manera no muy diferente a como con tal paradoja, la de una experiencia de la necesidad que paso a paso se impone y sin embargo no puede invocar nada transparentemente universal, habría hoy en día que buscar el criterio musical. Propiamente hablando, ya se falla si, como sin embargo le es inevitable al lenguaje, esa experiencia de la coerción, experiencia implícita en las mónadas concretas de las obras, se reduce a conceptos universales, es decir, erige algo parecido a reglas allí donde, sin embargo, en absoluto puede haber reglas, sino una lógica infinitamente delicada y frágil, precisamente una lógica de tendencias, no de normas fijas para lo que se ha o no de hacer.

La apariencia de relatividad estética se disipa en cuanto uno

entra en las obras mismas y su disciplina como antaño en la capilla de Goethe[4]. Pero, precisamente siguiendo ese teorema kantiano, tampoco ahí puede uno representarse la objetividad de los juicios estéticos como algo fijo, cósico. Lo que el enfoque dialéctico exige del modo habitual de pensar es que niegue exactamente eso. La misma objetividad estética es un proceso, y así lo constata quien concibe la obra como campo de fuerzas. No son menester para ello puntos dogmáticos de orientación, sino la introducción de aquella experiencia subjetiva cuya sustitución por normas generales demanda la intuición corriente. Sin embargo, la coerción, es decir, el por qué en una composición algo es así y no puede ser de otra manera, puede consumarse en la cosa, no está limitada a la contingencia individual. Sobre ella puede juzgarse según el modelo de un compositor que, en la medida en que se comporta coherente y racionalmente, decide precisamente sobre lo correcto. Su idea tolera ciertamente algún margen de variación: siempre puede haber varias soluciones correctas. No obstante, hoy en día tal margen de variación de lo correcto parece, por comparación, por ejemplo, con Mozart, haber encogido. Mientras tanto, el principio artístico de individuación se ha reforzado tanto, que abusa de la obra en todos sus momentos; que cada obra, cada uno de sus momentos, debe ser algo único y ya no consiente la abundancia de desviaciones que un lenguaje musical universal e instaurador de una objetividad toleraba e incluso exigía. Ese concepto de corrección resultará crucial para la nueva música; lo será no confundirlo con cualesquiera determinaciones materiales preartísticas, preespirituales, con ordenamientos abstractos de los procesos sonoros. De hecho, lo que domina es la sobreabundancia de composiciones que son correctas según la pauta de ordenamientos sólidamente controlables, pero incorrectas o absurdas desde el punto de vista artístico. La música tiene muchos estratos de corrección. Recientemente, incluso en el círculo más estrecho de la escuela serial se insiste en la diferenciación y espiritualización del concepto de lo correcto.

Sin embargo, entre los hábitos mentales hoy en día difundidos con respecto a los criterios musicales, algunos son fatales. Tan tajante como se ha hecho la exigencia de que cada obra se legitime en sí misma por su enfoque y consistencia, y tan resueltamente

como se han sujetado a ella los compositores que se han de tomar con alguna seriedad, esta exigencia sigue, sin embargo, siendo extraña a la consciencia dominante. El « cultural lag »[5] entre producción y recepción, que en la fase más reciente se ha agrandado hasta destruir la unidad sobre lo que se suele llamar cultura musical, se refiere no sólo a la experiencia musical inmediata, sino también a sus pautas. Desde el consumidor que asevera que no entendería una nueva obra porque no sabe nada de teoría de la armonía, cuando el conocimiento de las abstractas prescripciones de ésta tampoco le ayudaría mucho frente a la concreción de lo que oye, hay un continuo de intelectualismo rancio que alcanza hasta aquellos críticos que aún no han conseguido quitarse la costumbre de darse importancia hablando de una fuga magistralmente elaborada o de entusiasmarse con el vistoso ropaje orquestal con que un compositor ha revestido su música, la cual entonces se ajusta en su mayor parte a eso. El oficio de músico presupone hoy, ciertamente más que nunca, las habilidades tradicionales que, antes de ser devastadas por el ethos comunitario[6], las escuelas de música transmitían. Pero los conocimientos adquiridos no producen, según el deseo del filisteo cultural, junto con cualidades adicionales como la riqueza en ocurrencias y la originalidad de la música importante, sino que se han vuelto inconmensurables con ésta. La aplicación en el acto de, por ejemplo, la técnica de la fuga, la cual dependía no menos que la sonata de la función constructiva de las relaciones tonales, está hoy en día tan prohibida como una «instrumentación» que añadiera el color retrospectivamente, semejante al atractivo envoltorio de un producto en serie, y niega, por tanto, el principio de la composición exhaustivamente configurada. Las fugas del Wozzeck , de intención dramatúrgica sumamente acentuada, son verdaderamente excepciones que confirman la regla, y lo que hay de fugas de Schönberg es, como en la cantata El nuevo clasicismo[7], parodia virtuosista, o, como en la Suite para cuerdas , un juego de manos didáctico. Casi ningún imbécil se atrevería ya a elogiar a un escritor por su brillante estilo; sin embargo, las maneras intelectuales que se oponen a semejantes hábitos mentales sólo siguen pudiéndose adquirir en un modo de recepción de la música que todavía se mantiene más acá del nominalismo estético de Croce. Poder ya no

es más aquello por lo que una vez pasó y lo que en verdad nunca fue, un tesoro de procedimientos arrogados que el talento explota, sino que consiste en que cada rasgo de la obra, desde el más pequeño a la totalidad, surge, independientemente de la rutina heredada, de la intuición sustentante del asunto musical específico; y, a la inversa, en que toda intuición musical, todo lo subjetivamente involuntario, se transmuta en la regularidad del procedimiento que retroactivamente asume lo mismo que genéticamente se representa como un origen irracional. Sólo a través de tal particularización, como fuerza que se concentra en ésta, encuentra todavía lo universal su legitimidad en la obra de arte; sólo en la disciplina del contexto comprehensivo en que entra gracias a su propio impulso, puede lo particular mantenerse. Los criterios que quedan rezagados con respecto a esto son anacrónicos y casi inevitablemente acaban por sustituir lo bueno por lo laxo o pedante.

De esto es sobre todo culpable el pluralismo estético. Éste se figura que todos los tipos posibles de música, Schönberg y sus seguidores, Stravinski, en último término incluso Britten, gozan de los mismos derechos. Se apunta con ello a los perfiles compositivos extremadamente diferentes entre sí de los primeros tiempos. Quien no puede disfrutar con todo ello es un doctrinario; carece de visión para la actualmente tan desgastada multiestratificación en el arte. Pero ésta es ante todo cualitativa. Multiestratificada, es decir, no un «mensaje» simple, es toda obra de arte individual que sea tal, en sí; pero difícilmente lo es el arte en su conjunto, de tal modo que lo superior y lo inferior, lo configurado y lo balbuciente, lo rico y lo pobre, por ejemplo, porque tampoco para cada una de estas categorías hay tipos humanos y consumidores correspondientes, podrían vegetar pacíficamente en yuxtaposición. La pluralidad que tanto complace hoy en día es la parodia de aquella que antaño, en un lenguaje de las formas musicales sumamente desarrollado como el del Clasicismo vienés, sancionó las diferencias entre Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, a pesar de que incluso las obras de éstos no son tan tolerantes entre sí; a pesar, por ejemplo, de que, cuando emula los criterios beethovenianos, Schubert es cuestionable. Pero la actual multiplicidad no es la de la riqueza de productos conmensurables, que se distinguen entre sí en el mismo

nivel, sino la de lo disparejo. Se debe a la inconsecuencia. Algunos compositores impulsan desde todos los lados las innovaciones predispuestas en el estado del material, sin dejar ningún «parámetro» intacto, mientras otros sólo se dedican a un sector cada vez y tratan otros como si nada hubiera pasado; no pocos, finalmente, conjuran de un modo más o menos literario lo anticuado y al mismo tiempo lo violentan. Tal riqueza es falsa, y la consciencia tiene que oponerse a ella, no fomentarla. Se encuentra ante el umbral de una disciplina en la que la riqueza sustancial, la de lo que no se agota en sus crudos signos distintivos, no tendría sino que conservarse. La multiplicidad que tiene margen en la escuela schönbergiana y se extiende desde Schönberg, Berg y Webern, pasando por la segunda generación, hasta los compositores responsables entre los seriales, parece más fundada que la caótica yuxtaposición de autores para festivales musicales que al mismo tiempo encarnan posiciones históricamente diferentes y cuya yuxtaposición sincrética sólo perpetúa la confusión estilística del siglo xix , de la cual tan fácil se ha hecho hoy en día burlarse. Multiplicidad sólo hay en la unidad, no como aglomerado de «estilos»: lo que vale para cada composición en sí, vale también para la relación de todas entre sí. El gesto de soberana amplitud que las abraza y en todo encuentra algo bueno pertenece a la esfera de la información diligente, no a la de la consciencia crítica. El hecho de que todas las clases posibles de arte prosperen simultáneamente, de que todas de alguna manera –lo atroz de la fórmula concuerda con lo atroz de la cosa– sean también expresión de la época, legitima tan poco lo que es ahí como la mera existencia legitima nada en absoluto. De lo contrario, desde el punto de vista de la filosofía de la historia o de la estética, la Alameda de la Victoria [8] , sin duda sumamente representativa de la era guillermina, cabría situarla en el mismo nivel que los cuadros de Monet, Pissarro y Renoir. Los dos niveles administrativamente sancionados de la música actual, seria y ligera, no son, a fin de cuentas, nada más que señales de una sociedad antagonista, que en su necesidad se han de derivar de ésta, no defenderlos como tales. Aquella variedad en la que el arte tiene su vida sólo es la que se mide por la lógica musical de la consecuencia, por la referencia necesaria de todos los momentos entre sí, por la obra integral. La individualidad que se

sustrae a esto, que no pasa por el tubo, es impotentemente privada, mera reliquia. En casi ninguna parte falla el mero juicio de gusto tan a fondo como en esta zona. Si con escalofrío delicioso una audiencia encuentra particularmente hermosa una pieza contemporánea porque suena agradable, discurre sin altibajos o seduce por cualidades semejantes, la mayor parte de las veces lo que ahí hay no es más que una abúlica compulsión a la repetición, el placer del mero reconocimiento; un fenómeno de regresión, un caso de infancia mal resuelta, lo contrario de la redención estética de ésta.

La amplitud carente de conceptos es completada por la huera pretensión de competencia. Hoy en día tienen autoridad e influencia sobre el juicio musical muchos a los que nada califica para ello sino la formación en historia de la música. Muchas veces, a los que discrepan de ellos los consideran experimentadores que deben dejarse instruir por un superior punto de vista sobre el hecho de que a toda revolución ha de seguir una reacción; de que lo alterado tiene que recuperar la paz y el orden; de que la apelación al pasado, con sólo que se cuente con ciertos conocimientos filológicos al respecto, puede «sanar» a la música. Esta actitud merece no una defensa, sino un ataque. Quien, confiando en una tradición minada, sigue chapuceando en el estilo del siglo xix, o incluso por concepción del mundo copia artesanalmente estilos de premisas sociales ha mucho periclitadas, y confunde los resultados con el Clasicismo, no está ni por lo más mínimo más seguro que el último piano preparado. La tradición que se anuncia a sí misma se pone en extremo peligro; la nueva seguridad se mofa meramente de su propia idea. Más allá de esto está la fe en que la historia ponga por sí misma los juicios en orden; en que tiempo vendrá en que un cabeza de chorlito con diploma entenderá más que un contemporáneo con los oídos abiertos y dotado de razón: la fe del carbonero. A ésta se le da pábulo solamente para que aquellos que no tienen ninguna relación específica con la cosa misma o han perdido pie puedan sin embargo, gracias a su status , tener voz. A diferencia de lo que sucede en las artes visuales, en música hay composiciones anteriores a un cierto punto en el tiempo que en general apenas están ya abiertas a la experiencia inmediata, sino revestidas de un aura de lo arcaico que produce malentendidos en

cuanto, como se dice, uno espera renovarlas o infiere normas a partir de ellas. Precisamente quien es consciente de la histórica compulsión interna en el fenómeno musical aparta de sí la ilusión de que una panorámica sobre los cursos históricos tiene inmediatamente algo que ver con la verdad. Por supuesto, el historicismo musical tiene muy poco interés en ésta. En un pasaje de la obra tardía de Wilhelm Dilthey [9], prototípica de la actitud historicista, sobre la estructura del mundo histórico en las ciencias del espíritu, se lee: «La consciencia histórica de la finitud de todo fenómeno histórico, de toda situación humana o social, de la relatividad de toda clase de creencia, es el último paso hacia la liberación del hombre. Con ella alcanza el hombre la soberanía para extraer su contenido a cada vivencia, para entregarse a ella por completo, desinhibidamente, como si ningún sistema de filosofía o de creencias pudiera obligar a los hombres. La vida se libera del conocimiento a través de conceptos. El espíritu se hace soberano frente a todas las telas de araña del pensamiento dogmático. Toda belleza, toda santidad, todo sacrificio, vivido e interpretado, abre perspectivas que hacen patente una realidad. E igualmente absorbemos entonces lo malo, lo terrible, lo feo en nosotros como ocupando un lugar en el mundo, como encerrando en sí una realidad que debe estar justificada en el contexto del mundo» [10]. Con indeseada agudeza se divulga en estas tiradas del más arribista de los filósofos alemanes del espíritu aquello que a la actitud historicista, a la decocción de Hegel, le importa: la justificación del mal. Venden su alma al pasado, capitulan ante él: sancionan lo históricamente devenido, el poder de los hechos. El historicismo estético es la máscara científica del relativismo. Puede rechazar lo nuevo con argumentos sacados a capricho del cuarto trastero; lo mismo que con la indicación de que todo eso ya se ha dado antes, de que en la ars nova florentina se contrapunteaba a lo bestia, mientras que, sin embargo, la sociedad moderna se distingue tan radicalmente de las situaciones a las que la historia musical suele dedicarse, que toda conclusión por analogía resultaría románticamente impotente. Otros plantean lo antiguo, que ni siquiera parece ser tan antiguo, como dueño del original y la verdad superior; o bien se las dan de especialistas en las fuerzas del pueblo; o acaso, finalmente, utilizan su panorámica acumulada sobre la

historia, que debe mostrarle a uno lo impugnables que de siempre han sido los juicios musicales, para demostrar la nulidad y superfluidad del juicio en general y por tanto promover, «libre del conocimiento a través de conceptos», el remoto reconocimiento de lo más cómodo, de lo que se tiene a mano. Sin duda se ha menester un conocimiento de los campos de fuerzas históricos de la música. Pero el escenario de tal conocimiento son las obras, no las coordenadas históricas en que se encuentran incardinadas; tampoco la sucesión de estilos. No hace falta subestimar los logros de la musicología para que resulte difícilmente discutible que hasta hoy apenas ha conseguido lo decisivo, la comprensión estructural de las obras mismas. A aquellos de sus exponentes que lo han intentado, como Heinrich Schenker y Ernst Kurth, los ha condenado a la marginalidad. Imposible en todo caso, a partir de fenómenos históricos, extraer del modo que sea conclusiones sobre lo actual. Todo depende de la figura de lo todavía no sido que surge de lo sido, no del fatal retorno de lo igual.

El rechazo de los criterios sucedáneos no satisface la pregunta por los legítimos. No es lo más nuevo, ni tan siquiera lo más consecuente, lo mejor sin más, y la consecuencia puede contener en sí una dialéctica –aquella que se ha expuesto en la Dialéctica de la Ilustración – que tienda a la regresión. Buscar la coherencia inmanente de la cosa no envuelve necesariamente la identificación con el camino abstracto del progreso. Todas las cuestiones estéticas, todas las que deciden sobre si una música es una obra de arte, son sin duda cuestiones técnicas, las del procedimiento. Pero al mismo tiempo también coinciden siempre, por tanto, con cuestiones supratécnicas, espirituales. Nada vale estéticamente que no tenga, como Kolisch dijo en una ocasión, sus precisos correlatos técnicos. Sin embargo, el concepto de coherencia [11] técnica, que prescribe el canon a la organización integral de la obra de arte, es vehículo de lo artístico, no lo artístico inmediatamente. El problema del criterio habría que precisarlo según esto: ¿cómo se comportan concretamente las pautas técnicas de la coherencia y la construcción con la obra de arte en cuanto algo espiritual? La objetividad estética misma siempre es en principio una apariencia, no una facticidad literal. La construcción en el arte no significa primariamente nada más que producir la apariencia de que la obra

es algo en sí objetivo, universalmente obligatorio, necesario, auténtico; algo que no puede ser de otro modo que como es. La obra de arte no puede equipararse crudamente con una cosa que la lógica de su estructura podría, como por ejemplo una forma con un fin en relación con su fin, someter palmariamente a prueba. Primero debe siquiera experimentarse esa ruptura estética del concepto de construcción. Si se produce un artefacto sólo como una cosa que funciona exactamente según la regularidad de las ciencias naturales, esto no es aún una obra de arte. Considerarlo tal constituye el momento regresivo en el progreso más reciente, la recaída del ámbito estético en la recogida de material, lo contrario del entre los reaccionarios tan querido concepto de «intelectualismo». La evolución de los nuevos materiales sonoros y los principios de construcción no se ha de inhibir, sino llevar más allá del impulso al mero bricolaje; más allá de un determinado modo de infantilismo, particularmente seductor cuando se fusiona con la ciencia positivista o su terminología, la cual se obstina desde el principio contra el momento del sentido en la obra de arte, del espíritu objetivado en ella. La ceguera al sentido, o la renuncia al sentido en general frente al mero hacer, se ha extendido mientras tanto de tal modo, que el hecho de acordarse del sentido se expone a la sospecha de reaccionarismo romántico cuando de veras se reflexiona sobre la raison d'être del arte. Pero esa regresión, el olvido de que las obras de arte no son nada verbal, sino vehículos de algo espiritual, tienta tanto porque se combina con la razón intransigente en la racionalización de los procedimientos. Las obras preartísticas pueden, gracias al trabajo tecnológico coagulado en ellas, provocar la impresión de una sublimación extrema. Se orientan por una visión primitiva de la relación entre ciencia y arte. Evidentemente, el arte ha participado desde siempre en el progreso científico; tan estúpido como igualar inmediatamente ambos sería la creencia, según la terminología americana «escapista», en que el arte, cuanto más progresan la ciencia y la tecnología, tanto más debe retrotraerse al mundo del sentimiento supuestamente puro e ignorar el espíritu científico. Tal retirada del arte a sí mismo no lo retrotraería, en verdad, más que a su propio pasado. Pero la legítima e inevitable recepción de los procedimientos y técnicas científicos ni garantiza estéticamente la obra de arte ni supera su

diferencia con respecto a la realidad de la que esos procedimientos derivan. También la pintura del Impresionismo francés trabajó con análisis psicológicos y fisiológicos del mecanismo de percepción y los agregó a la técnica pictórica. Pero objetivamente no se trataba entonces de que la obra de arte se organizara como los acontecimientos en la retina; de que las imágenes se transformaran en documentos de la fisiología de la percepción, sino que la ciencia se utilizaba para, desde el punto de vista pictórico mismo, aprender a ver de una manera nueva, y así también el mundo, a su vez, se consideraba de otro modo. La dinamización y funcionalización de la percepción, algo espiritual, histórico, ligado hasta lo más íntimo al progresivo proceso de subjetivación, atrajo magnéticamente esos hallazgos; el objeto se desintegró en puntos porque los había menester para registrar la nueva experiencia de un bullicioso bulevar con ómnibus y árboles, no para obedecer a la ciencia óptica, que quizá descubre acontecimientos análogos en la retina. En una palabra, que la misma absorción de los nuevos elementos tecnológicos se ajustaba a la intención artística. Se quería hacer accesibles a la obra de arte estratos subliminales de la experiencia que no lo habrían sido más que por medio de esas técnicas. Sin duda esto no era de ningún modo presente a los pintores impresionistas; muchos de ellos se entregaron a la tarea técnica tan inconscientemente como muchos compositores de hoy. Pero la relación entre la técnica y esas experiencias es evidente en cuanto contenido objetivo de sus cuadros. De algo análogo no puede con seguridad hablarse en absoluto en la producción musical más reciente, la cual, es más, de hecho ha defendido teóricamente, a veces al menos, la tesis de que la obra de arte sería por entero exterior al sujeto, sin no obstante eludir con ello la cuestión de si la música es «oída» o se desprende del momento imaginativo y se convierte en fetiche. «Oída» no es aquí una categoría psicológica, sino objetiva, de la cosa misma, es decir, la referencia de la música a su apariencia sonora, tal como el oído experimentado la registra de entrada por ejemplo en la instrumentación, luego en todos los estratos compositivos. Pero precisamente esto objetivo que, según decía Cézanne, es «realisé» remite, como nunca ha dejado de hacer, a la mediación subjetiva, sea ésta la representación felizmente adecuada o el control que laboriosamente constata y consuma.

Mientras tanto, no cabe detenerse en la contradicción entre la objetividad estética en cuanto una apariencia y la literalmente cósica. Quien en arte contrapusiera de manera típicamente burguesa espíritu y técnica no quedaría por detrás del estado actual menos que quien, lisa y llanamente identificando ambos, considera las cuestiones intelectuales por entero reductibles a las de la manipulación del material. Cuando no logra una plena coherencia desde el punto de vista material, la obra de arte resulta también afectada desde el punto de vista estético. Hoy en día, la sensibilidad aguzada se ve conturbada por efectos sin causa, más allá del ámbito del mero efecto al que el dicho de Wagner se refería. La triple fuga a cinco voces en do sostenido menor del primer volumen de El clave bien temperado contiene, hacia el final, un llamado estrecho aparentemente a diez voces, es decir, la sucesión de diez entradas imitatorias, a pesar de que la escritura sólo tiene cinco voces a disposición. Bach –y en esto era él lo que en general la historia de la música del siglo xvii y comienzos del xviii califica erróneamente de Barroco– se comportó un poco como aquel mítico director de escena que sólo dispone de unos pocos comparsas y que, a fin de producir la ilusión de masa cuando ha de representar un pomposo desfile militar, hace que los soldados corran por detrás del escenario y aparezcan una y otra vez. Sin duda la impresión de este pasaje de Bach, ante todo gracias a los arrebatadores recursos rítmicos añadidos, es absolutamente convincente. Pero al mismo tiempo, sin embargo, con la consciencia en tensión se apodera de uno una cierta sensación de engaño, como la que en arquitectura es desde hace mucho tiempo corriente ante soluciones decorativas del Barroco que meramente aparentan ser constructivas, pero como la que en música hoy en día apenas se entrevé y sobre todo se adhiere al Clasicismo vienés en todos los detalles posibles. El actual ideal de composición integral es sin duda también el intento de hacer justicia a esta nueva sensibilidad, es decir, de escribir música en la que la objetividad estética coincida con la tecnológica. La contradicción no es menor que la del hecho de que, hoy como siempre, el arte sea una apariencia y, sin embargo, lo meramente aparente en él se haya hecho insoportable. Toda la nueva música trata de saber si y hasta qué punto logra superarla. El barrunto de algo antiartístico en el momento de la apariencia en el arte que

otrora se manifestó en la crítica del ornamento por parte de Adolf Loos[12] ha ganado hoy en día terreno hasta convertirse en la esencia por principio ornamental del arte. La sensibilidad estética termina por conjurar el peligro de lo antiartístico, una especie de materialismo vulgar de segundo grado que en vano alardea de que la cosa funciona cuando funciona, mientras que auténticamente sólo se llega a saber que no funciona cuando no funciona.

En antítesis harto nítida entre ahora y entonces, podría decirse que la música tradicional habría preguntado cómo puede objetivarse el sentido en el fenómeno estético; la nueva, en todo caso en su estadio más reciente, cómo una figura musical objetivamente determinada adquiere sentido. Sin embargo, el concepto de sentido musical no puede anticiparse mediante una definición; pero sí concretarse. Superficialmente en todo caso, la música tradicional no necesitaba preocuparse de hasta qué punto tenía sentido, puesto que el giro previamente dado parecía garantizar el contexto de sentido. Los vocablos, la gramática, la sintaxis, la lógica, sobre todo, de la progresión armónica se practicaban como los del lenguaje hablado; permitían también juzgar drásticamente ante una interpretación sobre si ésta hablaba el lenguaje de la música o sonaba como cuando uno lee algo que no entiende. La distinción popular entre musical y no musical se aproxima mucho a esto: los fenómenos de fraseo y acentuación la sustentan en primera instancia y estructuran también las composiciones mismas. El concepto de sentido musical se había formado sobre la experiencia de tales momentos; de ella debe siempre seguir apoderándose quien quiera asegurarse de ese concepto. Hoy en día, sin embargo, puesto que el contexto musical surge de la estructura específica y ya no lo prescribe algo sólidamente universal, ni siquiera con respecto a la música pasada basta ya esa primera idea de sentido. Lo que como de manera evidente se desliza sobre la corriente del lenguaje musical se hace muchas veces sospechoso, precisamente por ello, de ausencia de sentido. La idea de sentido musical pierde su evidencia: lo mismo en la composición que como criterio de la reflexión. Pero seguramente no puede apartarse de la consciencia de la necesidad de un discurso creado por su articulación. La música que resulta plena de sentido es la que se organiza como debería, la que no

podría ser de otro modo, sólo que ahora sin el apoyo de normas abstractas. Pero las dificultades surgen porque las categorías hasta ahora instauradoras de sentido, incluso cuando van más allá del acervo de fórmulas disponibles del lenguaje musical tradicional, ya no garantizan lo que prometían. El modelo de esto es el desarrollo. El hecho de que en la parte central de una pieza el material temático se haga dialéctico, se descomponga en sus posibilidades y contrastes, se trascienda y se restaure confirmatoriamente gracias a su movimiento, parece difícilmente separable de la idea de una gran música desarrollada, en la medida en que ésta es, en palabras de Schönberg, historia de un tema, es decir, cada vez en sí misma una consumación histórica. Pero ya en Beethoven y definitivamente en Brahms, el principio dialéctico de evolución se extendió sobre toda la forma sonata, no se conformaba de ningún modo con la parte de desarrollo en el seno de la arquitectura formal. Al comienzo del Quinteto con piano de Brahms, por ejemplo, la figura en semicorcheas que tras algunos compases de la melodía inicial espolea la continuación, una doble disminución variada de esa primera melodía, es decir, «trabajo temático», es el desarrollo al instante de lo inmediatamente antes sucedido. La fibra musical en Brahms es ya tan diferenciada, que para compensar se intensifica al extremo la necesidad de integración. La condensación de las relaciones no puede ya aplazarla hasta el desarrollo. Pero este mismo se hace ya con ello virtualmente superfluo: donde todo lo es, ya no se necesita un desarrollo particular. Berg, en esto quizá menos tradicionalista que Schönberg, también en sus obras instrumentales maduras renunció, pues, al desarrollo. Lo mismo que antaño la fuga, muere también la sonata, la forma musical central de la era burguesa. Una sonata sin desarrollo apenas sigue siéndolo. En su destino arrastra a su material, el tema, cuyo «enunciado» deja de tener sentido en cuanto ya no es desarrollado: el giro a la composición atemática se ha vuelto imparable con la atonalidad; la tematización total se invierte en su negación. Pero así se eliminan en todas partes los elementos de una estructura instauradora de sentido, y su carencia hace casi prohibitiva la tarea de establecer un contexto musicalmente riguroso. Casi todos los medios instauradores de sentido, incluidos los aparentemente más formales de una mera «lógica» musical, habrían crecido de manera análoga al

lenguaje tradicional de las formas. Actualmente los compositores registran esto, no quieren quedarse atrás, pero, cuanto más radicalmente su oído crítico tacha de inadecuados los medios que otorgan sentido, tanto más inexorablemente se enfrentan a algo ajeno al sentido a lo cual deben, en cuanto individuos, insuflar lo que antaño era capaz de insuflar el espíritu objetivo. Si, ante una composición constructivista evidentemente sin sentido, se pide a su autor cuentas de lo que en una determinada frase es el antecedente y el consecuente, de cuál es la función lógico-musical de cada nota, se responde con cualesquiera paralelismos entre alturas, intensidades, duraciones, timbres y cosas análogas que resultan externas al decurso musical y no pueden conjurar un sentido, por cuanto no articulan sintácticamente el fenómeno mismo. Pero la petición de tales cuentas es ya injusta, puesto que hoy en día probablemente el sentido musical ya no cabría atraparlo correctamente en conceptos tan indirectamente derivados de un determinado material sonoro como el de antecedente y consecuente. Además, tales conceptos, cuanto más generales se hacen, cuanto más se distancian por tanto de la relación con el material sonoro históricamente determinado, tanto más pierden su poder de intervenciones con respecto al material. Principios como, por ejemplo, el de analogía y contraste y la relación entre éstos siguen siendo demasiado abstractos para por sí solos producir un sentido; la música puede atender cuidadosamente a tales categorías y sin embargo prescindir del contexto interno. No obstante, las categorías formales del lenguaje musical y sus abstractas siluetas no habría simplemente que liquidarlas, sino retenerlas al mismo tiempo. La superioridad de Webern estriba en el hecho de que, por distante que pueda ser su relación con ellas, incluso sus obras más deshilvanadas permiten reconstruir el sentido de cada sonido. Si se corta por completo el hilo, el sentido mismo se pierde, sin duda. Se ha por el contrario menester precisamente la máxima sublimación de esas categorías, de la más clara consciencia de los cambios que éstas experimentan en la consumación de la composición; no cabe ni conservarlas ni lanzarlas por la borda, sino transformarlas hasta que logren el acuerdo con el nuevo lenguaje musical en el campo de fuerzas de las obras. Esto es posible porque el mismo material musical no es un material natural, un concepto físico, que

permanezca igual a sí mismo, sino histórico. El sentido es historia emigrada y por tanto el material no es tan ajeno al sentido como se le pueda antojar a quien lo aborda a ciegas. En la armonía es donde más claro se hace esto. En nuestros días no es una pieza bien armonizada la que ignora que una vez existió una tonalidad, sino la que la niega determinadamente y, en la evitación de sus sonidos o estructuras prestadas, mediante la exclusión, por tanto, la supera en sí. Análogamente habría, sin duda, que tratar también las remotas categorías formales del sentido musical. Una consciencia compositiva despierta debe activar la fuerza de lo universal en la radicalidad de la particularización. En la medida, por consiguiente, en que en la cosa no hay otros conceptos aprehensibles –la lógica de un componer por secciones, desmembrada en «entonaciones» puede producirlos–, habría sin embargo que preguntar por un antecedente y un consecuente, por un enunciado y una mediación, por ideas principales y secundarias, por un hilvanado y un contraste y cosas por el estilo, pero al mismo tiempo por la diferencia entre todo esto y el estado actual del material, hasta el punto de la prohibición.

El momento de la universalidad, sin el cual el sentido musical sería difícilmente concebible, es lo opuesto a la mala universalidad de los meros tipos musicales. Es la universalidad en el núcleo de la individuación, no la omnicomprensiva de la lógica, y ciertamente no los géneros establecidos. Ernst Bloch [13] escribió en alguna parte que para una pieza musical que se titule Barcarola es tan esencial ser una barcarola como en sí misma estar constituida así y no de otra manera: de su definición forma necesariamente parte la universalidad de la categoría barcarola. Pero el concepto al que aquí se recurre no es, como en Hegel, el de la cosa misma, sino en la mayoría de los casos algo exterior a ella, adherido con el fin de la orientación. La barcarola drenada en el ciclo pianístico Al aire libre de Bartók sólo guarda con su título una relación sumamente tenue, por no hablar de las mientras tanto no obstante sin duda influyentes que se han desprendido de cualquier relación con semejantes universales. En música la mera subsunción al tipo no alcanza al concepto que expresa la vida interna de una composición: si la barcarola lo es esencialmente sólo se demuestra en su estructura y consumación musical concreta. Incluso en la de Chopin, que en efecto sigue haciendo honor a su título, no se percibe nada de la

cualidad específica –el sentido– si uno se atiene a su título. Pero cuando la pieza se oye adecuadamente, entonces, si se puede aplicar la metáfora romántica, puede incluso tenerse una visión del ardiente cielo crepuscular veneciano al que el mero título sólo alude.

El sentido musical ha también de distinguirse de la expresión. Su relación con el fenómeno sonoro no es como la de lo significado en el lenguaje, ni como la de lo simbolizado con el símbolo, sino que surge de las configuraciones y los desarrollos. La música significativa no ha de ser expresiva. La expresión, lo mimético en la música, que como dice Eimert [14] se «asemeja» a la música, sólo es un momento de su sentido, en tensión con respecto a otro, el de la construcción y la logicidad. Sin duda, también estos momentos contrapuestos están dialécticamente mediados entre sí. Lo característico de una pieza, la fuerza de su forma, lo imponente de la construcción tienden a traducirse en expresión, indiferentemente de si las partes o frases individuales son expresivas. La expresión de las grandes recapitulaciones en Beethoven no la produce en absoluto solamente la intensidad incrementada con que la composición presenta el tema principal, sino también el hecho de que éste retorna como resultado, de que el desarrollo termina ahí, es decir, la organización formal. El decurso formal confirma, con el carácter de lo aplastantemente inexorable a través del todo, lo que al principio fue meramente planteado y luego se sometió a su historia. Si todos los elementos formales de la música son contenidos sedimentados, también toda forma afortunada comporta a la inversa una expresión, por más que en el detalle rigurosamente excluida. En los tiempos heroicos de la nueva música y ya en Mahler se encontraba a veces la

indicación de ejecución non espressivo o «sin expresión». Pero ella misma es a la vez, se quiera o no, la de un carácter expresivo, si bien negativo, y sería ingenuamente idiosincrásico creer que se podría escapar a él. En no poca música, sobre todo la de una construcción relajada, la unidad de sentido es directamente precipitada por la expresión, por la representación inequívocamente elocuente de un sentimiento. El último movimiento de la Fantasía de Schumann debe su expansión a la expresión del no refrenarse, del brindarse, del verterse hacia el exterior; lo que ahí ocurre

contribuye a este carácter. Pero la nueva música conoce piezas extremadamente distintas, como el primer movimiento del Tercer cuarteto de Schönberg. Su sentido deriva del férreo control. Pese a todo el deshilachamiento formal, a toda la negación de un esquema, el hilvanado extremo es, por así decir, decretado por la voluntad, y así es como ésta habla: la imagen conjurada de un determinismo musical sin fisuras, casi sin caracteres expresivos líricos, acaba traduciéndose en expresión. Sólo cuando se admita que la figura musical integral es consecuencia del racional ideal musical occidental, no ella misma el ideal, y junto a ella apunta el potencial de desintegración con el que la nueva música estaba familiarizada en su fase expresionista, volverán a darse mayores oportunidades para la función instauradora de sentido de la expresión; entonces podría también la dimensión armónica recuperar un peso propio del que hoy carece, pero que a veces era mayor en la libre atonalidad. Por supuesto, también tal desintegración seguiría ocurriendo en un contexto que produce un sentido. «Sentido» no significa que todo conecte en concordia; pero sin duda se adhiere al contexto incluso de lo incoherente. – En conclusión, el concepto de sentido no se parece al de la idea poética, tal como éste, comprendiendo mal a Beethoven, dominó en la escuela neoalemana. La idea de la música, el contenido espiritual a través del cual todo fenómeno sensible se trasciende, no se corresponde con representaciones que de un modo u otro corran paralelas a la circunstancia de la música. Si desempeñan un papel en ésta, como en el Concierto para piano de Schönberg, la composición las desecha como muletas en cuanto se mueve adecuadamente por sí. También aquí el purismo sería obtuso; una obra como la por supuesto retrospectiva Segunda sinfonía de cámara hace aflorar con sorprendente fuerza una idea poética, sin entregarse a la apariencia de lo imperentoriamente representado. Pero, por lo demás, el sentido, lo espiritual en la música, es aquella clase de trascendencia en que su contexto de inmanencia se convierte: algo más que sensible, producido por el movimiento de lo sensible mismo, mientras que de por sí no afirma otra cosa que lo que ello es, lo que ello mueve y lo que ello niega.

Con todo esto el concepto de sentido musical sigue resultando demasiado formal. No basta como criterio si en general, por su contexto, los momentos del ahí sensible de la música remiten más

allá de sí, sino sólo la decisión sobre el contenido de este remitir. Éste, en Beethoven por ejemplo, puede hoy en día pensarse bajo la idea de humanidad, de tal modo que el todo afirma la prelación sobre los momentos individuales por cuyo impulso se forma, sin embargo, con una especie de astucia de la razón[15]; tal como la humanidad tiene la prelación sobre las individualidades que meramente son para sí, de las cuales no obstante se compone. Tal definición del sentido musical incluye, con un término de las ciencias históricas cambiado de función, una crítica «superior», la de la verdad del contenido. La prelación del todo que se afirma en la forma beethoveniana y a la vez la negación permanente de todo lo individual dan testimonio del momento represivo de la sociedad enfáticamente burguesa en general, y la calidad de Beethoven no es absolutamente independiente de ello: los golpes de timbal, que son lo único que queda de no pocas de sus oberturas cuando se las oye desde el exterior, delatan algo de lo imperceptible. No de otro modo se reconocerá en Wagner la coherencia musical sensible como esencialmente idéntica al ciego, circular, íntimamente ahistórico contenido poético, en último término a la filosofía de Schopenhauer, en la cual la ciega voluntad no se individualiza más que para volver a devorar lo individuado en sí[16]. Tal unidad del procedimiento compositivo wagneriano con la filosofía en él ya convertida en temática le confiere el poder tanto como, a la inversa, marca el punto de arranque crítico: la no-verdad de esa filosofía es la no-verdad de su música y permite en cuanto tal percatarse de su falibilidad musical, el desarrollo meramente aparente. Pero el despliegue del sentido musical hasta tal crítica ha sin duda menester tiempo. Irremediablemente se abandonaría a una contemplación poetizante quien pensara en hacer, de manera análoga, justicia a la producción actual. Sea que la unidad de su sentido en cuanto contexto integral, que las huellas de la desintegración de éste anticipen una situación que estaría más allá de la constitución individualista del mundo, o queden relegadas con respecto a ella, pero por tanto denuncien a su vez el curso del mundo como historiografía inteligible, la obra individual hace, sin embargo, al oído crítico señas decisivas de ello, pero no permite ningún juicio concluyente. Incluso la música tradicional es reacia a la crítica superior. En Brahms, por ejemplo, ésta tendría que

establecer si su tono específico y la imponente fuerza con que se realiza musicalmente se justifican en el contenido mismo; por tanto, si el carácter de lo resignado, de lo que por así decir se retrae a lo privado, equivale a una debilidad que se burla del vigor del configurar y al final se comunica también a lo compuesto. La crítica nietzscheana de Wagner era del mismo cuño que tal crítica superior. Pero se apartaba de él porque no inoculaba en las células compositivas mismas las preguntas que, más allá de la mera experiencia del sentido, empujan a la misma verdad de éste. Los soberanos criterios de Nietzsche resultan poco convincentes, lo cual encaja con un aspecto de aquello reaccionario que es inherente a la música: Nietzsche era superior a lo que ocurre en Wagner y sin embargo no estaba a la altura de ello, del mismo modo que la dialéctica del progreso casi siempre hace retroceder a lo avanzado más allá de lo que deja tras de sí. Toda crítica superior amenaza con degenerar en ideología, en política cultural, en la medida en que no se condensa en una inmanente, la de la coherencia musical. Pero a los criterios supremos les es en sí inevitable una aporía. Si se leen las invectivas de Nietzsche contra la decadencia y el histrionismo wagnerianos, a uno le asalta la desagradable sensación de un filisteísmo latente, por más agudamente que perciba el filisteísmo de la nacionalista concepción del mundo propia de Wagner. Pues es incierto si la calidad artística y el contenido de verdad de las obras de arte coinciden con tanta exactitud. Harto grande es la tentación de asignar a las de rango supremo que incorporan una situación de consciencia, sea cual sea su índole «negativa», un rango inferior al de las supuestamente más positivas. La obra de arte se sacrificaría entonces a una ilusión de positividad contra la que de antemano protesta. La tesis de que la música de Beethoven, puesto que en ella se articula la idea de la humanidad como un todo, de la libertad, de la humanidad, vale más que la de Wagner, en la cual, indiferentemente de con qué tendencia, resuena una hora para la que estas categorías están perdidas, lleva a la filosofía del arte a la fatal proximidad al estilo de La pérdida del centro[17]. Por eso deploran los historiadores del arte lo esquizoide en Mahler. La verdad de la obra de arte consiste antes en que su sentido registre el estado de la filosofía de la historia, las contradicciones de la situación hasta en la profundidad de las contradicciones técnicas

que cada vez se han de dominar y por tanto quizá ya supere, que en que exprese de por sí, sin mediación, la verdad de la consciencia filosófica. Su verdad puede precisamente encapsularse en la fidelidad con que sin polémica, por así decir con los ojos cerrados, sostiene una situación negativa, y únicamente a través de tal fidelidad, en negación determinada, la trasciende hasta la positividad. Tampoco eso es, sin embargo, absolutamente perentorio. Por mucho que las canciones de Webern puedan sobrepasar en sutileza, delicadeza, plenitud de contenido avanzado a las de Schubert, aun así y sin duda por ello, a las schubertianas les es inherente un momento de autenticidad, de necesidad objetiva, que hasta hoy al menos todavía no ha aflorado en los cantos tardíos de Webern. La autoridad objetiva del lenguaje musical que recibió su legítima crítica y que no cabe restaurar a voluntad redundó también, sin embargo, en la calidad de las obras. Esta antinomia es evidente. Las preguntas más importantes sobre la calidad musical ponen a uno verdaderamente tras la pista de esa relatividad que el sentido común achaca injustamente al juicio sobre el simple valor o falta de valor de una composición: la relatividad inherente a la ambigüedad del arte mismo y que el arte sin embargo conserva frente a la univocidad de la ratio , lo cual aquél, por lo demás, eliminaba del espíritu. Pero ésa no es otra relatividad que la de la apariencia estética sin más.

Recientemente se ha vuelto controvertido el concepto mismo de sentido: la relación de los recursos artísticos con un fin artístico. Heinz-Klaus Metzger[18] ha escrito: «El hecho de que antes las obras de arte tuvieran una finalidad provista por un pretexto social o una liturgia debe hoy en día, si se oye con oídos de músico, medirse poco a poco apelando laboriosamente a un recuerdo que es histórico en un sentido dudoso. Desde que el arte se liberó del servicio al poder, las obras legítimas han dejado de perseguir en todos los casos un fin muy ostensiblemente externo a ellas mismas, y esto se reproduce una vez más en su composición técnica interior: ya no hay ninguna diferencia entre la articulación y lo articulado, entre la representación y lo representado. Pudiera ser que con ello el arte haya realmente perdido toda finalidad, que incluso la ecuación entre fin y sentido sea correcta. De hecho, nadie sabe ya muy bien decir qué es auténticamente el arte. Su emancipación fue

tal vez suicida. Tanto más anacrónica es la pregunta por la relación entre fin y medios en su complexión técnica interna. Pero ¿su libertad – l'art pour l'art – no significa precisamente la contradicción determinada de la sociedad?». La pregunta por la calidad musical en general es para Metzger sospechosa de carácter mercantil; de que la comparación de las calidades estéticas sea un « concours a lo largo de décadas», una especie de competencia musical. Ahora bien, como consecuencia de tales ideas, el mismo Metzger debería suscribir un sólido relativismo estético que él y la joven escuela de Darmstadt con razón rechazan. Pero su argumentación parece demasiado unidimensional. La contradicción entre el arte y su recepción social, en su carácter abstracto, aún no la reivindica. Históricamente, el mercado ha tenido sin duda su participación en la formación de las ideas musicales de calidad, pero lo que se impone en el mercado nunca ha sido meramente el valor de cambio –cuyo ciego predominio sólo hoy en día se ha establecido–, sino siempre también algo distinto. Sin el mercado la capacidad para distinguir calidades en general no habría de ningún modo florecido, del mismo modo que, a la inversa, sólo se hace consciente de sí en el instante en que se ha liberado del mecanismo del mercado. No todo tiene que parecerse a aquello de lo que ha surgido; la calidad musical por la que antaño quizá una composición se recomendaba como una mercancía mejor que otra hace mucho tiempo que se objetivó y se convirtió en una determinación de la cosa misma, en la cual, por supuesto, la huella de lo comercial podría extirparse por entero tan poco como en cualquier producto de la sociedad burguesa. Lo cual reconoce Metzger mismo en la relación entre medios y fin que se da en el arte: la migración a la obra misma de una categoría en origen exterior a ella vale también para la calidad musical. Globalmente, la relación entre fin y medios es más compleja de lo que él la describe. La palabra «fin» es equívoca. Significa la subsunción de la obra de arte a usos heterónomos tanto como a su sentido inmanente, para el cual se reúnen los medios y que los atrae. El hecho de que el arte de la era burguesa se haya desprendido de la referencia a un ritual que le era exterior, o a fines sociales, y haya buscado su fin en sí mismo, en su propia verdad, no ha acabado con la tensión entre medios y fin, sino que ésta ha aumentado junto con la falta de sentido de los

medios sin calidad, y eso precisamente, de ningún modo el mero dominio de los medios, ratifica el l'art pour l'art en la medida en que éste se orienta al dominio radical de los medios. En la obra de arte autónoma, cada medio se justifica por la función que tiene para los otros y todos para el todo, el cual, en virtud de tal contexto funcional, se convierte en sentido, en más que una mera apariencia. Donde la suma de los medios –sin mirar de soslayo a los significados simbólicos– no apunta más allá de sí mismos de este modo, l'art pour l'art regresa a su opuesto extremo, el bricolaje sin inspiración. Sin duda todo esto puede pasar inadvertido a los artistas; sin duda, en las preguntas por los medios se esconden respuestas sobre el fin. Pero la teoría, en la medida en que quiera ser más que la mera constatación descriptiva de lo que sucede en la consciencia y en el inconsciente de los artistas, y que es fundamentalmente diferente de sus obras, no puede dejar de insistir en la pregunta por el fin inmanente, es decir, por el para qué de todo medio en el todo, a no ser que quiera entregarse a la degeneración de lo literalmente necesario en lo espiritualmente contingente.

La negación de la diferencia entre la articulación y lo articulado, entre la representación y lo representado, es al mismo tiempo correcta y errónea. Correcta en la medida en que recuerda que el contenido de verdad de la obra de arte, la «idea artística», no se encuentra más allá de la forma, como su «intención»; errónea porque los medios musicales, la «representación», son por su contexto más de lo que meramente son, y en éste producen algo que no se agota en las puras circunstancias de los medios. No cabe figurarse de manera muy simple la distinción entre sentido artístico y medios artísticos, incluidos aquellos de determinidad calculable. Si al analizar una composición se pregunta por la legitimación de una frase, el compositor gusta de remitir a la serie cuya derivación la frase es, a referencias y correspondencias seriales. En lo que, por el contrario, se ha de insistir es en la función de esa frase hic et nunc : qué supone para el decurso de la forma el pasaje abordado en el lugar del decurso de la forma en que se encuentra y sobre lo cual la alusión a su origen o a su derivación del material básico no proporciona una información suficiente. En la respuesta entonces también las referencias al material de partida, tanto como al plan de

la forma global, pueden desempeñar su papel, pues en música el recuerdo y la espera son ellos mismos momentos integrales de su presente; pero, separada de la pregunta por qué es lo que logra lo decisivo aquí y ahora, a fin de referirse a sí en el contexto vivo y al mismo tiempo instaurar uno, toda pregunta «genética» en el sentido más amplio sería una pregunta por el mero medio y ajena al sentido.

El sentido musical, realizado en la composición integral, designa una idea de manera extrema. Si se la quisiera aplicar inmediata, indiferenciadamente, a todas, en innumerables obras se descuidaría lo que por sí, según su predisposición, quieren, y se contravendría no sólo el procedimiento inmanente, sino un tacto estético que querría que el arte se tomara con toda seriedad y no de manera bestialmente seria. Como correctivo, el concepto de nivel formal –aunque comprometido por el nombre de Ludwig Klages [19], que lo introdujo en la grafología– puede ser de ayuda y al mismo tiempo evitar el error de que el conocimiento del oído se agota en el mero sondeo de la consistencia técnica de cada obra. La actual confusión sobre el juicio musical no se basa sólo en la pérdida de la tradición y en una especialización que ella misma permite la comprensión a un número cada vez menor entre los llamados expertos, sino también en el hecho de que en la caótica industria musical las obras se comparan y contrastan entre sí sin cuestionar su nivel formal. Con ello, las de nivel formal inferior, en las que todo funciona más rápida y fácilmente, tienen mejores oportunidades que las de superior, las cuales, con las exigencias de una organización y una articulación superiores, plantean dificultades mucho mayores. Por supuesto, el concepto de nivel formal habrá que emanciparlo de la psicología; es decir, que no se debe pensar en el compositor y en la intención de éste, sino fijarse objetivamente en la plasmación de las obras mismas. Ésta se definiría por el problema que toda composición se plantea de por sí a sí misma; la dignidad de este problema cada vez planteado constituye la diferencia de nivel. Una pieza en sí limpiamente hilvanada, sin fisuras, por ejemplo de tipo motórico o monotemático, que deja sin aliento la objeción, puede según esto ser peor que una quebradiza, «malograda», que en principio demanda más de sí y en la que las fracturas mismas delatan algo; en las obras significativas, la medida del malogro se

convierte en la de su significado. Las obras de arte son tanto más profundas cuanto más puramente hacen en sí patentes las contradicciones de su plasmación, de su propia posibilidad. Sin embargo, con el concepto de nivel formal también hay que llevar cuidado. La fuga a pelo de un profesor de conservatorio con sus estrechos no supera, por mor de su misma dificultad todavía preartística, en cualquier caso muy sobrestimada, una pieza garabateada a la ligera pero magistral de Rossini. Lo que puede llamarse el problema inmanente de una música no cabe reducirlo sin más a la fórmula de la diferencia entre lo complicado y lo primitivo, bien que hoy en día, cuando lo simple no es ya simple, sino la mayoría de las veces una reacción llena de resentimiento a lo complicado, de momento esa equiparación es suficiente. En Mozart, sin embargo, y en Beethoven, el cual es en muchos respectos sumamente económico y conducente a la simplificación como resultado, el nivel formal lo indica la compleja y sutil relación recíproca de caracteres musicales individuales en sí extraordinariamente simples; o el todo que dinámicamente «deviene» a partir de un elemento individual casi nulo. El Clasicismo vienés tiene su esencia exactamente en el establecimiento del supremo nivel formal en una simplicidad cuidadosamente preservada, y su instante, por supuesto pasajero, fue la paradójica nivelación de ambos momentos. En la nueva música la distinción de niveles formales cabría sin duda manifestarla de la manera más sorprendente en composiciones que fueran comparables por una cierta simplicidad, como La luna enferma del Pierrot Lunaire , de Schönberg, y la Pieza nocturna de la Música de cámara para Donaueschingen , de Hindemith. La distancia de nivel formal entre ambas piezas no es debida a la compleja escritura, a la abundancia de progresiones armónicas, al arte de su arquitectura, sino meramente al hecho de que la de Schönberg, una monodia sin acompañamiento, es en su voz única infinitamente mucho más flexible, rica en figuras y por tanto también más expresiva que la polifónica de Hindemith, cuyo efecto, por cierto, lo extrae precisamente de la repetición de un motivo básico, si bien de alguna manera este efecto, precisamente por ser el de las meras repeticiones, lo produce demasiado fácilmente, lo agota rápidamente y sucumbe a la monotonía en lugar de formarla.

Las categorías de lo complicado y lo primitivo no cabe contrastarlas mutuamente tan sin mediaciones como le gusta a una sociología para todo y para nada con su actitud colectivista, la cual, siguiendo un estereotipo históricamente harto acrisolado, acusa a la modernidad de exceso de complejidad y de desnaturalización, y le prescribe cualesquiera renovaciones de la simplicidad. Análogamente a la pintura desde Cézanne, Gauguin y Van Gogh, un momento de toda la música específicamente nueva era el primitivismo, lo antiornamental, la reducción a lo funcionalmente necesario. Pero esta simplificación, a la que incluso en Schönberg no le falta un tono concomitante de escepticismo contra lo cultivado y el gusto, algo de fauvista, está meramente apuntada contra lo, según el criterio inmanente, superfluo. Sin embargo, lo construido, por más que económicamente, desde La mancha lunar de Schönberg y la Tercera pieza para orquesta de Berg hasta el Marteau sans maître, se ha desarrollado, en consecuencia, hasta la máxima complejidad de la factura y al mismo tiempo, por tanto, hasta la máxima sutileza del sonido. Con ello, por supuesto, el potencial fauvista, la posibilidad de lo ralo, nudo, de la «aridité»[20] según lo llama Roger Callois[21], sigue siempre presente si es que la nueva música no quiere volver al conformismo cultural cuya crítica constituye su elemento vital. En todos los respectos se mueve entre los extremos y sólo excluye el seguro centro; en Webern, por ejemplo, la máxima diferenciación y la austeridad ascética convergen hasta la identidad: aquel oír hacia dentro de la música al que ésta debe en Webern lo que tiene de novedad imprevista le permite al mismo tiempo renunciar a todas las fachadas y hace sospechoso de falsa riqueza lo que hasta hace poco se antojaba la felicidad de la plenitud. Así pues, en la evolución más reciente hay incluso composiciones consistentes en notas punteadas en yuxtaposición, como Le marteau sans maître o la Segunda sonata para piano de Boulez, el cual tiende en general a poner a prueba posibilidades extremas desconectadas, de un modo que meramente se había osado en la pintura vanguardista. En todo caso, en la nueva música el primitivismo meramente se justifica en cuanto crítico, en cuanto un extremo de la demolición y del distanciamiento. Si el primitivismo se convierte a sí mismo en algo positivo, si se malinterpreta, por ejemplo, como un nuevo estilo

universalmente obligatorio, ya ha pactado con el mundo. La justificación del primitivismo depende del nivel formal, como el de La consagración de la primavera por comparación con cualquier música ligera: en aquélla se da el esfuerzo, si bien cuestionable, por el recuerdo de algo cegado por el olvido y que sin embargo sigue acechando como un fantasma; aquí nos encontramos la actividad vana e impotente, como si aquí y ahora se tuviera la simplicidad, la frase devenida música del nuevo amparo. Tales divergencias del nivel formal pueden expresarse tecnológicamente: en cada página de la partitura de La consagración de Stravinski están indicados el sentimiento y la sensibilidad subjetivos que evocan el primitivismo, un aspecto que el rencor denuncia con expresiones como «refinamiento», mientras que ese momento falta en las músicas ligeras, cuya simplicidad meramente cumple la voluntad del más cómodo hábito de audición y el mínimo esfuerzo. Por otra parte, no se puede pasar por alto que el aspecto primitivista de todo nuevo arte –incluido por ejemplo el folclorista, hasta la simpatía del Jinete azul[22] con la pintura campesina bávara– siempre alberga ya en sí el potencial reaccionario. Con Hindemith y Orff como estaciones intermedias, incluso las músicas ligeras de hoy en día derivan de Stravinski, a pesar de la superioridad de éste con respecto a los lazos de la basura colectiva. Esencialmente es, sin duda, aquello a lo que se regresa. Si se exhuman, los impulsos y residuos arcaicos no son sólo, en cuanto recordados e iluminados, glorificados, sino que también se rompe algo de su hechizo. Pero al arcaizar moderadamente, lo cual no significa impulsos, sino ideales estilísticos pasados, uno toma prestada la ilusión de estar encerrado, que sería destruida por el recuerdo de lo poco que la música se agota en el sujeto de la cultura burguesa. La palabra «primitivismo» sigue cubriendo algo contrapuesto en la obra de autores idénticos: la austeridad de las Opera 7 hasta la 11 de Webern se encuentra en el otro extremo de la escala con respecto a no pocas de sus obras tardías.

Si, gracias a su configuración, los momentos técnicos son al mismo tiempo supratécnicos, la experiencia espiritual de la música no debe de proceder de aquéllos, sino que quizá parta de lo supratécnico. Si en la segunda pieza de la Kreisleriana Schumann descubrió musicalmente por vez primera el gesto para acordarse de

algo hace mucho tiempo pasado, en lugar de que la música se desplegara inmediatamente, eso no fue menos osado y productivo que cualquier fortalecimiento de las referencias técnicas a la unidad; por no hablar de descubrimientos como la fragmentaria forma breve que apunta al infinito mediante preguntas en no pocas Escenas infantiles de Schumann y Preludios de Chopin, sin los que difícilmente existirían el Op. 19 de Schönberg y las miniaturas expresionistas de Webern. Tales estratos de la composición los deseca la concentración en el dominio musical del material o, con el lenguaje de la Dialéctica de la Ilustración , en el dominio de la naturaleza; pero con ello también el campo de tensiones de la música, análogamente al de la filosofía bajo el control de pasaportes del empirismo lógico. Todo amenaza con desaparecer en la pura igualdad a sí mismo; lo que otrora produjo en la filosofía idealista la reducción de la plenitud cualitativa en el puro «yo pienso» se repite estéticamente. En el instante –y el tempo de la evolución se ha acelerado de un modo sobre el que habría que reflexionar– todo parece depender de una autorreflexión de la composición sobre esos estratos, sobre si a la de ningún modo contingente tendencia a la nivelación pueden resistirse nuevos caracteres sin quedar por detrás de la unidad estructural. Una obra como Le marteau sans maître , que por supuesto para los puristas es ya sospechosa, se confirma no sólo por la densidad de la factura y la abigarrada riqueza de su concepción sonora, sino también por la fuerza de caracterización en el detalle. Poco importa si la intención compositiva aspiraba a una relajación o si los caracteres los produjo la misma flexibilidad de la construcción. El Canto de los adolescentes de Stockhausen muestra igualmente caracteres separados entre sí mucho más drásticamente de lo que antes habría gustado a la generación de posguerra. Todos estos caracteres están técnicamente mediados. Incluso para fenómenos tan espirituales como el «Érase una vez» schumannesco podrían encontrarse correlatos técnicos en la escritura, en la sonoridad, de algo que suene como desde lejos, en el tratamiento de apoyaturas y arpegios que llevan a la rítmica lo inequívoco del mero presente. Cristalizaciones de un conocimiento musical de este tipo, por más que distorsionado desde el psicologismo, se dan en la Psicología de la música de Kurth y también en la Armonía romántica . En general, sin embargo, el análisis musical se ha

quedado hoy en día enteramente por detrás de tales preguntas. Incluso conocedores a fondo de la nueva música se inclinan por una mera asunción tecnológica de los hechos y con ello pagan su tributo a la rutina positivista de la musicología.

Las condiciones de lo característico parecen categorías heredadas, como la ocurrencia y la originalidad. Ambas han caído en descrédito con razón[23]. Como sólo bajo el capitalismo se convirtieron en normas musicales, se enredaron con el mercado, la nouveauté de la oferta, el distintivo de lo en venta. Sin duda, en la música evaluada por la ocurrencia original había también algo de emancipación burguesa frente a la estereotipada rigidez jerárquica. Pero hace mucho tiempo que ha degenerado en pseudoindividualización, la canción de éxito con la melodía que es como todas las demás y no obstante se retiene por una mínima sorpresa, un truco, un « gimmick »[24]. Sin embargo, en el rechazo de la originalidad en favor de una objetividad que debido a su compulsión inmanente se figura exenta de lo que por primera vez sucede se racionaliza algo malo: la rabia por la individuación, el ansia de reducir el impulso individual de nuevo al estereotipo, al pattern . Para poder mantenerse, una vez más el sujeto se apropia por sí de lo que se le impone desde fuera. Puesto que en la fantasía ya no tiene espacio en la industria, los así y todo carentes de fantasía se la prohíben a sí mismos. Ahora bien, la originalidad aislada, sobre todo la idea vulgar de que a uno se le ocurren melodías que no se le han ocurrido a nadie más, no vale ciertamente de mucho. Casi inevitablemente también ella misma termina, pues, en el estereotipo de la autoimitación. La evolución de Kurt Weill, que por supuesto, en cuanto dramaturgo musical, en absoluto se somete a criterios inmanentemente compositivos, muestra esto crudamente; también lo particular, lo unilateral de una música que adora el ídolo de la ocurrencia memorable, que aproxima las ocurrencias individuales al modelo de la música cada vez más exitosa y por tanto se priva exactamente de lo que más le gustaría. Es más, hoy en día la originalidad del temperamento subjetivo de los compositores, en la medida en que sigue siendo un mero gesto y no se ajusta a la estructura compositiva, es de escasa ayuda. Pero los auténticos caracteres musicales y su totalidad, el «tono» de un compositor, tal como lo muestra cada compás de

Mahler, Berg, Webern, tienen sin embargo en común con la originalidad lo no intercambiable, lo no fungible; omitir puristamente tal tono sería olvidar lo mejor. Tampoco estéticamente cabe lograr la objetividad por mera sustracción, mediante la «exclusión» –el término husserliano se ha convertido en palabra de moda en la Alemania actual– del sujeto. Hora sería de formular un concepto objetivo, igualmente independiente de la contingencia de la persona compositiva que de los deseos, ajenos a la cosa, del mercado, de originalidad. Éste cabría compararlo con el nombre que lo compuesto porta sin palabras, implícitamente, y que su configuración debe suscribir. Si una composición prescinde de tal nombre secreto de lo diferente que alberga lo en ella universal, entonces es mala y preartística; a menudo esto se encuentra ya en Reger, tantas de cuyas obras parecen colecciones de ejemplos intercambiables de modulación; y actualmente sobre todo donde, apoyándose en una concepción naturalistamente primitiva del material y de su «manipulación», se despotrica del título.

Dentro del sistema tonal, la cuestión de la originalidad significaba en general temas o motivos: «ocurrencias». La diferencia entre una auténtica ocurrencia y el mero «material» compositivo es tan evidente que vaciaría la bañera con el niño dentro quien ignorara esa categoría. La historia conoció toda una larga época de estilos compositivos, sobre todo la ópera, cuyo criterio era la ocurrencia, y algo de ello se ha salvado en la nueva música; la de Schönberg especialmente rebosa ocurrencias melódicas; de las obras dodecafónicas, menciónese el Cuarto cuarteto: como se sabe, en general él modeló la serie según la ocurrencia primaria, no al revés. La cuestión de la ocurrencia sólo se torna inferior cuando ésta, en el lenguaje musical un momento irreductible del que, como la misma palabra «ocurrencia» atestigua, el compositor en cuanto individuo apenas participa, se atribuye a éste como propiedad, cuando los compositores son evaluados por ella, cuando aquellos de estos en los que se perciben ecos son rechazados. Esta reificación de la ocurrencia y su mala absolutización tienen el mismo sentido. La gran música tradicional contiene, en cambio, a cada paso ecos temáticos, incluso melismas sumamente característicos, que en el contexto asumen un significado totalmente diferente. El tema del Scherzo del Cuarteto en re menor de Schubert se convierte en el

motivo del yunque del Anillo ; el tema principal de la Sonata en do mayor del Op. 2 está sobre el papel emparentado con el segundo tema de la introducción a la Séptima sinfonía ; igualmente, el tema del final de la Sinfonía en sol menor de Mozart con el Scherzo de la Quinta de Beethoven. En todos estos casos, sin embargo, la analogía se reduce, aparte de a analoga rítmicos, a una categoría sólo plenamente desplegada en la nueva música, precisamente la «serie», las sucesiones interválicas que únicamente aquí siguen perteneciendo a la tonalidad y aparecen en la superficie musical. En Mahler luego el concepto tradicional de ocurrencia dio un vuelco; lo prestado, desgastado, de sonido ya conocido, se convierte en él en fermento, en vehículo de la expresión; sin él no cabría pensar el contenido. En la misma época, no obstante, compositores como Debussy, Richard Strauss y Reger, cada uno a su manera, dejaron en suspenso la categoría de ocurrencia, mientras Pfitzner, que la situó en el centro de su estética, no estuvo precisamente a la altura de ella. Ya cuando Wagner, en el texto de los Maestros cantores, transfirió el concepto burgués de propiedad a la originalidad musical, ésta ya no cabía medirla por aquél; la denuncia de Beckmesser [25] tenía algo de proyectivo en aquel del que sus contemporáneos ya censuraban el debilitamiento de la invención que sin duda se explica por el agotamiento de la tonalidad. Lo que en último término choca fuertemente como original en la nueva música es la mayor parte de las veces apenas más que el efecto de un «ajá», el reconocimiento de una manera muy trillada por la que el oído indolente identifica satisfecho a los compositores. La mayor parte de las veces esta originalidad se verifica a través del cultivo unilateral, propio de especialistas, de cualquier estrato material, como el llamado ritmo –en el limitado sentido de unidades temporales continuas sobre una métrica irregular–, mientras que, cuanto más consecuente y ricamente construida está una música, más se reduce la identificabilidad superficial. Por lo demás, tampoco en la música auténticamente avanzada faltan elementos convencionales, que a veces pueden datarse precisamente. La preferencia por las notas disociadas, sea como valores expresivos, sea como «puntos» en la construcción, tiene su origen en el compás 15 de la Madonna del Pierrot de Schönberg, que era una ruptura y no un paradigma.

Sin, como querrían los reaccionarios objetivistas, desaparecer, el criterio de la originalidad se ha transformado bastante: se ha cedido al todo ejecutado en todas sus mediaciones. La situación nominalista del componer[26], la ausencia de conceptos musicales universales de autoridad, dota hoy en día a toda composición, lo quiera o no, de la pretensión de lo irrepetible, y ésta se comunica hasta al más mínimo detalle. La aversión a la repetición y a la repetibilidad, evidente desde que Beethoven renunció a la repetición en el primer movimiento de la « Appassionata », hace mucho tiempo que ha adquirido, lo mismo que muchas categorías en principio negativas, carácter de norma: lo que por su propio sentido no quiere ser más que él mismo y no encuentra lugar en ningún esquema preordenado, el cual requeriría su reaparición, no debe de hecho reaparecer. Toda repetición se convierte, en cuanto demasiado cómoda, en solución impotente de las cuestiones de construcción formal. Tras el principio del desarrollo total, de la obligación de variación incesante incluso allí donde el equilibrio prescribe el eco de una identidad, está también la prohibición de la repetición. Las quejas por que haya sido de otro modo en otros siglos; el deseo de reinstaurar algo así como un lenguaje musical de perentoriedad universal, están en contradicción con el estado de la composición misma no menos que con el histórico de la época en su conjunto. El sufrimiento bajo la situación nominalista de partida induce una y otra vez a cortocircuitos que caen tanto más bajo el veredicto del arbitrio meramente subjetivo cuanto más autoritariamente se comportan. No hay ahí ninguna diferencia entre la esperanza de Hindemith, que se remonta a hace treinta y cinco años, en un «estilo» de nuevo universalmente perentorio –como si el concepto de un estilo creado por un compositor individual no fuera ya una contradictio in adiecto[27] –, y las pretensiones recientemente erigidas de vez en cuando desde el círculo de los compositores seriales, como la afirmación de Pousseur[28] de que Webern había creado un estilo de esa clase para la música. Ni la construcción integral ni la conformidad formal con las condiciones de la apercepción formuladas por la psicología de la percepción pueden dar lugar a una perentoriedad universal en una sociedad antagonista según la consciencia de sus miembros tanto como según los intereses reales. Incluso el deseo mismo de hacerlo cabe

criticarlo. Le es inherente algo de derrotismo, de incapacidad para la felicidad de una libertad que es la libertad para la expresión del sufrimiento. A ello se opone la forma de reacción del carácter «autoritario», que incluso en la zona de lo sublimado apela al hombre fuerte y no puede mantenerlo en la autonomía; quien alaba las ataduras por mor de la atadura olvida que nunca ha valido para nada una atadura que no se enraizara en la idea de verdad objetiva, y en lugar de eso postula el principio universal meramente a partir de la necesidad subjetiva de soporte, del miedo a la soledad. Si en el lenguaje hablado la coerción social y la esclerosis convencional son tan poderosas que él mismo inevitablemente pone trabas al conocimiento insubordinado del individuo, de su carencia, de su indeterminidad, el lenguaje musical extrae al menos la ventaja de que es posible como significativo sin obedecer a un ciego dictado y sin imponer un dictado tan ciego, como sí hace el lenguaje conceptual. Lo que es verdadero en la idea del lenguaje musical perentorio es la consciencia de que el cada vez individual y lo cada vez individual tampoco son absolutos en la música, sino mediados por lo universal, el cual no hace justicia a la música en cuanto ésta se entrega sin mediaciones a la universalidad, sino meramente mediante la inmersión ensimismada en lo individual. Todas las composiciones hoy en día suscritas con algún « à la manière de » se descalifican a sí mismas de antemano por ello; adoptan un lenguaje no obligatorio según su propia esencia, como si éste fuera obligatorio y comprehensivo, e incurren en la ficción. Ésa es la forma de la mala no-originalidad hoy en día, la originalidad, hace mucho tiempo ya no defectuosa, de temas o giros individuales. No se siguen imitando más que rara vez de manera barata detalles tangibles, por ejemplo temas –los compositores, mientras tanto, se han vuelto mucho más astutos con respecto a ellos de lo que nunca lo fueron los importantes–, sino procedimientos, rutinas, el «tono» de los compositores; análogamente, sin duda, a la pintura, por lo demás. En esto las cosas apenas han cambiado durante los últimos treinta años. Así como en el periodo anterior a 1933 los festivales de la Sociedad Internacional de la Nueva Música organizaban incontables conciertos de gusto neoclásico, semejantes entre ellos como un huevo a otro y en su conjunto al Stravinski enromado, hoy en día los compositores, sin que quepa captar las reminiscencias

individuales, producen pastiches , por ejemplo de las sonatas para piano de Hindemith. Pero la tendencia no cabe de ningún modo constatarla sólo en los compositores moderados, desde el Neoclasicismo hasta la música académica, sino también en los más avanzados. De la tercera generación de la escuela de Schönberg se publicó un cuarteto de cuerdas que imita a Berg hasta en los detalles más íntimos del lenguaje musical y de la técnica de escritura. Ni una nota de Berg se copia literalmente; es más, la pieza está blindada tan a fondo que ni una sola vez se oye un eco del innumerables veces copiado Allegro misterioso de la Suite lirica . En lugar de eso, se habla bergiano, como si a una persona se le pudiera robar la voz. Conformándose se incorpora lo que no se conforma y con ello se invierte en su contrario. La propensión a los pastiches webernianos se ha hecho famosa entretanto, y ha sido combatida.

Pero los pastiches no cabe despacharlos como inocuos, por ejemplo con la alusión a que los no independientes siempre han nadado a favor de la corriente, o incluso con el especiado dicho de que la llamada cultura musical habría menester el lecho de humus de los compositores de segunda fila. Pues la inclinación a la rutina no es en absoluto externa a la nueva música. En el mismo lenguaje hostil a la convención han cristalizado convenciones expresivas: síntoma de lo cual es el hecho de que la idea de la singularización absoluta es tan engañosa como la de una universalidad inmediatamente obligatoria. Incluso en la pura expresión se imponen tendencias universales[29] que asemejan entre sí las mónadas sin ventanas. El historiador de la literatura Mautz[30] ha demostrado que en la lírica expresionista radical anterior a la Primera Guerra Mundial, en Heym, Trakl, Van Hoddis[31] y otros, impera un simbolismo cromático sumamente rígido, en gran medida independiente de la constelación específica de los poemas individuales[32]. Análogamente –así se muestra retrospectivamente hoy en día–, incluso en las obras fauvistas de la nueva música, a valores expresivos en cierto modo idénticos hay también asociados gestos compositivos en cierto modo idénticos. El acervo de éstos está ya totalmente compendiado en las obras del Schönberg intermedio, de las Piezas para piano, op. 11 hasta las Canciones para orquesta, op. 22, especialmente codificado en Erwartung . No es seguro si la expresión, según el anhelo expresionista, es en

general posible enteramente sin convención; si la tesis, implícita en toda música expresiva, de que las configuraciones musicales expresan algo psíquico no contiene siempre también un momento de arbitrio, de fijación y ajuste, tal como Nietzsche recelaba. Una vez la expresión se ha emancipado del lenguaje musical preestablecido, una vez se ha convertido en fin para sí misma, se aliena de la dinámica del todo musical, en la cual deja un momento –el mimético, menos el reflejo determinado de un contenido determinado que el impulso imitativo como tal–, y, en cuanto algo fijo, aludido, es ella misma víctima de aquello contra lo que el arte expresivo se rebela, la reificación. Si la expresión sedimentada ha de ser inequívoca, ha menester gestos y vocablos amolados. La verbalización de la música, que la subjetiva, la desubjetiva al mismo tiempo mediante la acuñación de clichés . Éstos no pueden exorcizarse por ningún decreto ni expediente artístico; la paradoja reside en la idea misma del Expresionismo en cuanto la de una objetivación de lo hostil a la objetivación. Si en general el arte ya traduce la expresión a la imagen de ésta, no es inmediatamente expresión pura; si, por tanto, la expresión puede en general «aparecer» en él, a la relación entre expresión y forma musical debe agregarle algo firme, que vaya más allá de la anhelada expresión pura, y eso resulta, sin merma alguna de la fuerza compositiva, en las convenciones expresivas. Ya en Erwartung ciertos gestos musicales recurren una y otra vez para impulsos como la angustia, el terror, la tensión, el arrebato, mientras al mismo tiempo, sin embargo, la ley formal de esa obra es la fusión de momentos únicos en el puro tiempo de una vivencia. La tectónica de La mano afortunada afrontaba esa contradicción. Pero cuanto más se ponen históricamente en práctica, tanto más se hacen semejantes convenciones expresivas indiferentes a su cumplimiento específicamente musical, dicho crudamente, a las notas de las que se componen los gestos expresivos. En innumerables composiciones contemporáneas de los más diversos niveles formales se dan, por ejemplo, figuras irregulares en valores mínimos de notas con la expresión de lo abrupto, salvaje, no domesticado por la precisión numérica. No sólo es este gesto expresivo tan familiar que apenas produce ya la conmoción que debe provocar, sino que ya es también sumamente indiferente en qué consiste musicalmente en el

detalle. La mayor parte de las veces las notas son simplemente prescritas por la serie: lo que se saca de la serie es lo que se tiene. Los desiderata compositivos, como la sensibilidad para los valores de los intervalos individuales en su contexto, inconfundibles en Webern, se descuidan. En el lado subjetivo, en los compositores, florece una especie de conformismo de segundo grado: mediante la disposición del limitado número de vocablos modernistas uno se cualifica como competente para ello, como alguien que es dueño del nuevo lenguaje, y por eso mismo lo habla mal. La reacción, que explica ideológicamente lo convencional como cosa propia, puede entonces de igual modo pillar con malicia a sus oponentes en convenciones. Por supuesto, no constituye ninguna objeción contra la nueva música el hecho de que en la dialéctica de lo único y particular choca una y otra vez con los límites de lo particular, sólo que debe tener la fuerza para llevar a término en serio esa dialéctica.

Todo lo cual gira en torno al concepto de tensión musical interna y de relajación de ésta que hoy en día se impone y sin embargo tan obstinadamente se sustrae a la identificación. El proceso está objetivamente determinado. La objetualización de un lenguaje musical cuyo impulso se rebela contra la objetualización la fuerza su esencia lingüística y contradice, sin embargo, su propia idea. Con la sedimentación de los grandes hallazgos compositivos y expresivos en el material, el progreso musical se ha asegurado, ciertamente, su victoria. Lo que hace treinta años todavía dominaba a la consciencia musical de tal modo que lo de otra índole lo degradaba a lo aberrante tuvo que descender al reino de las sombras. Pero el progreso del nivel global se ha pagado a un alto precio. En cuanto el material sobrearado exime de alguna manera al sujeto compositivo del esfuerzo que constituye la sustancia musical, comienza a instaurarse como estilo un modernismo que desmiente la pose de vanguardia que aquél ha elevado a distintivo de estilo. No estriba esto primariamente de ningún modo en la merma de las fuerzas compositivas –actualmente hay compositores jóvenes tan dotados como hace cuarenta años–, sino en el hecho de que el material compositivo ni contiene en sí ya los elementos de tensión que antaño lo penetraban en cuanto críticos, ni se amolda a la tensión subjetiva, es decir, a la necesidad compositiva de expresión,

tal como fue sentida por la voluntad compositiva durante la crisis de la tonalidad. La disarmonía preestablecida hace que difícilmente llegue a configuraciones que en general comunican tensión, modelo de lo cual son intervalos de tensión par excellence como la séptima mayor o la novena menor, que ciertamente han dejado de ser tabú y que ya no espantan al burgués, sino que han desbancado a los intervalos consonantes; pero con ello han sacrificado su propio carácter de tensión y, con los mismos derechos que todos los demás, se alinean, también neutralizados, entre el resto. Pero una vez dejan de comunicar tensión, dejan también de permitir que el sujeto compositivo les comunique tensiones: la pérdida de tensión se remonta a la situación de un material que por sí se ha despojado de tensiones. Lo que, así, vale para un elemento compositivo como los intervalos, vale también para cualquier otro. Pero tal pérdida objetiva de la tensión tiene su equivalente en los sujetos que, inevitablemente, transmiten algo no transmitible y diluyen en una jerga lo que ni siquiera quería ser lenguaje. La pose recuerda para muchos a esas personas que escriben un libro por escribir un libro, en oposición a aquellos que escriben porque tienen algo que decir. La compulsión a la cosa es sustituida por el interés en el procedimiento. La ausencia de tensión interna converge con la heteronomía artística; allí donde la espontaneidad se paraliza en mera obediencia a patrones antaño adquiridos, la obra meramente puede seguir aceptando sus soluciones de un material preparado, en lugar de al mismo tiempo producirlas también por sí. Sin duda todo componer es pasivo en cuanto consumación de un problema objetivamente planteado, pero incluso la pasividad ha menester toda la espontaneidad de la consciencia, toda la estimulación de la fantasía, no significa una autoextinción en favor de relaciones sonoras presuntamente científicas. Pero no es un correctivo de esto la restauración de una subjetividad pura, que en cuanto restaurada pierde la pureza. La rebelión de los jóvenes compositores radicales contra todos los vestigios de los tradicionales recursos de la música para construir un lenguaje, en último término contra el sentido musical, no cabe sin duda comprenderla totalmente sino bajo tal aspecto. Rechazan de la música aquello por lo que ella sigue en general recordando a un lenguaje, a fin de acabar con la falsa paz que hoy ya irradia lo que en general sigue sonando como lenguaje y

sentido y por tanto niega la negatividad, el agens de la tensión.

La progresiva estereotipación revela innegablemente la heteronomía misma del componer. Las series ofrecen por doquier soluciones que ya no están subjetivamente mediadas, que ya no son generadas a partir de la idea de la obra y de la necesidad del aquí y ahora de ésta específicamente oídas, sino que le sobrevienen desde fuera y producen la apariencia de que el componer se ha hecho más fácil, tal como aquel joven americano decía con toda inocencia que él escribía dodecafónicamente para saber de dónde tenía que sacar las notas; el triunfo internacional de un procedimiento al que no se le auguraba éxito en la cuna no está libre de tal infantilismo. El castigo por ello no es sólo lo contingente de la necesidad autónoma según el criterio de la autonomía, sino justamente la carencia de sentido, en definitiva la monotonía de lo indistinguible. El dodecafonismo como tal y su desarrollo no tienen la culpa; su chacoloteo mismo es una función de la atrofia de la fuerza caracterizadora tanto como ésta lo tiene cada vez más difícil bajo la presión del procedimiento integral de composición. El método nunca se puede aislar: siempre se legitima únicamente por aquello a lo que se lo aplica. A los compositores corresponde decidir si se facilitan las cosas entregándose al método o si aprenden que éste, si no ha de quedarse en un mero método, les pone las cosas más difíciles sin que por ello puedan sin embargo eludirlo. La observación de Klee según la cual el arte comienza precisamente allí donde el sistema deja de funcionar, que en un artista tan metódico como Klee presupone a su vez con toda seguridad el sistema, la consciencia de la generación más reciente todavía no la ha hecho suya del todo.

La fuerza caracterizadora Schönberg la pensaba en el concepto de forma. Mientras que éste influye en el de tema tanto como en el de carácter auténtico, al mismo tiempo, sin embargo, se distingue de los dos. Por tema se ha de entender, en el sentido de la tradición, un «todo de partes», algo relativamente en sí cerrado, fijo, que se mantiene no obstante abierto al contexto e influye en éste por su propio impulso. Eso es lo que quiere decir aquel dicho schönbergiano según el cual una composición nunca es sino la historia de un tema. Dentro de un cierto margen de variación, los temas se formulan inequívocamente y pueden elaborarse por mor

de tal univocidad. Los cambios a los que el decurso los somete son como tales significativos sólo en relación con la determinidad original del tema. Por eso, lo que en el tema se fija la mayor parte de las veces no son meramente las relaciones rítmicas, sino también las interválicas. El concepto de forma musical es por comparación más amplio. De las formas no se demanda univocidad: basta un momento de identidad en el que en general se las pueda reconocer. Su contenido motívico particular, especialmente los intervalos, no debe estar de ningún modo fijado. Una señal como un mero movimiento de semicorcheas en que un tema se disipa puede bastar para definir una forma con indiferencia de los tonos en que consista la figura; o incluso meramente un ritmo incisivo, generado por distintas derivaciones de la serie. Un carácter es en último término el aspecto de esas categorías que las dota en cuanto tales de sentido: lo específico por que esencialmente se distingue lo musicalmente individual dentro de su contexto. Expresión y «tono» pertenecen constitutivamente a los caracteres. Éstos coinciden a veces con formas y temas, pero no necesariamente; así es como puede asignarse un carácter a todo un complejo temático que él mismo se componga a su vez de varios temas o formas. La exposición de la Cuarta sinfonía de Mahler contiene, pese a la extraordinaria riqueza de temas y formas, tres o cuatro caracteres: el quasi mozartiano lúdico-gracioso del comienzo, el folclórico y el «reflexivo» conclusivo; aún se agrega luego aquel motivo estático-meditativo que antes del desarrollo evoluciona a partir de un motivo contrapuntístico del complejo temático principal. Remiten a los caracteres, bastante inadecuadamente, indicaciones de ejecución como las que los compositores buscaron en los tiempos modernos: «impetuoso», «tranquilo», «irrumpiendo», «precipitándose», «fluidamente», «flotando» o incluso el «a la vienesa» en el Concierto para violín de Berg. En la forma sonata tradicional y sus descendientes, los caracteres se solapan a menudo con los grupos principales. Sin embargo, para el carácter es decisivo lo inconfundible por que se distingue; el momento antitético a la unidad del todo que se encierra en el material temático. La música sinfónica constituye un proceso dialéctico entre el momento temático de la unidad y los –aunque mediados por los temas– caracteres; la unidad sólo se logra mediante la configuración de lo

diverso.

Según el significado original de la palabra, los caracteres son trazos de escritura. No dejan de ser aquello a lo que cada música concreta debe su nombre. La articulación de la música por caracteres lleva adherido su principio de individuación. Ellos son el momento auténticamente cualitativo, no disoluble en la universalidad musical. Pero la tendencia a la racionalización que inserta a la música occidental en el movimiento global de la Ilustración es a la cuantificación, a la reducción de los momentos individuales a lo indistinguible, intercambiable, que sin resto ni exceso se deshace en la totalidad. El principio musical de la individuación está él mismo sujeto a una dialéctica. Sólo la racionalidad, en cuanto liberación de vínculos heterónomos, hizo posible la individuación. Los caracteres musicales, después de que antes, incluso en el Clasicismo vienés, les hubiera puesto siempre coto el principio universal de la tonalidad, sólo se hacen dominantes con el Romanticismo, de la manera más insistente en Schubert, en el que el peso de los caracteres individuales amenaza la forma integral del Clasicismo vienés; los defectos formales de muchas de sus sonatas para piano, evidentes para cualquier académico, son hitos de un proceso histórico. Precisamente ese peligro que para la unidad musical constituían los caracteres produjo sin embargo rápidamente un movimiento contrario. La misma racionalización –escala temperada y cromatismo plenamente disponible– que, como capacidad de constitución subjetiva, instauró los caracteres musicales, querría suprimirlos; esto se advierte ya en el Tristán , donde el cromatismo universal aproxima entre sí todas las figuras individuales, y más aún en el procedimiento dodecafónico y serial integral. Ya durante el Romanticismo tardío se produjo una peculiar atenuación de los caracteres: en Strauss, donde el ímpetu de la forma llevaba más allá de la sorprendente trivialidad de muchos motivos; en Reger, donde hay caracteres plásticos, melódicos, suplantados por el predominio de la modulación; en Mahler, que ciertamente intensifica al máximo el principio de los caracteres, pero aproxima los caracteres mismos a la cita, al recuerdo intencionadamente no perentorio de algo ya en absoluto presente. Mediante la progresiva reducción de los caracteres a elementos privados de resistencia en un todo, el

principio de racionalización acaba, sin embargo, por entrar en conflicto con aquel desideratum del arte de que el creciente dominio del material no simplemente liquide, en analogía con la ciencia natural, el momento cualitativo, sino que, junto con su integración, lo conserve. Esto sitúa en el centro la reconstrucción crítica del momento cualitativo. Cabría, sin duda, preguntar si los caracteres son en general deseables. Forma parte del precio del progreso del arte su pérdida de involuntariedad; de su triunfo, por el contrario, el hecho de que lo involuntario mismo pueda ser captado por la consciencia, querido, tal como el descuidado modo de hablar de los músicos exige que a uno sólo se le ocurra algo decente. Por supuesto, el momento involuntario, en cuanto protesta del dominado contra el dominio, quizá sea siempre esencial al arte: en cuanto se invoca este momento y lo inconsciente se opone al dominio técnico, se está sirviendo al mal. La exigencia de una nueva «cualificación» importa tanto porque no es contingente con respecto al principio de integración compositiva, porque no cabe revocarla a capricho. Lo mismo que para toda dialéctica, vale también para la de la nueva música que lo llamado positivo no se puede tener sin más, eliminando lo llamado negativo. Quien se afana por crear caracteres debe al mismo tiempo asumir la contradicción entre éstos y la idea de unidad inmanente. Los sutiles oídos de la más reciente generación de compositores han percibido esto. Sienten en esas obras de su propia escuela en que se reinstauran los caracteres algo anómalo, algo de una concesión; hoy en día uno de sus camaradas se convierte rápidamente de vanguardista en compositor de salón. Uno debería antes bien entregarse a los extremos que terminar en una síntesis. Alban Berg anticipó esto. En sus clases distinguía, de manera totalmente despreocupada pero tanto más incisiva, entre dos tipos de composición, y aconsejaba a los alumnos tener en todos los casos claro cuál escogían. Al uno lo llamaba el sinfónico y al otro, en el lenguaje del siglo xix , el de la pieza de carácter. La dicotomía puede remontarse hasta Bach, en cuyas Suites y partitas inglesas el primer movimiento pertenece al primer tipo, y muchas de las estilizadas danzas subsiguientes al segundo. Incluso en Schönberg es la distinción sumamente clara: su música de cámara, sobre todo las dos sinfonías de cámara , se adscribe al tipo sinfónico; las Canciones

de George y el Pierrot , pese a toda su meditada organización del todo, al de la pieza de carácter. Según esa distinción, la más reciente podría considerarse como una evolución unilateral del tipo sinfónico, mientras que el tipo de la pieza de carácter provoca como tal la misma sospecha que la palabra «género». La música tendría que distanciarse tan rigurosamente de la pieza de género como de un principio sinfónico, el cual se vacía en cuanto ya no surge de su propio contrario y lo vence. La posibilidad de que la composición integral termine en el mero chacoloteo del molino conceptual cabe, en la actualidad, verla del mismo modo que la opuesta del kitsch de la mera caracterización pictórica.

El concepto de forma en psicología, introducido por Christian von Ehrenfels[33], luego expandido por Wertheimer[34], Köhler[35], Gelb[36] y otros hasta convertirlo en teoría, era sin duda desconocido para Schönberg; sólo recientemente, en la teoría serial (en Pousseur en particular) se han unido categorías de la psicología de la forma y musicales. Sigue, no obstante, siendo problemático si determinaciones de la psicología de la percepción como las de la posible captación de las estructuras musicales están a la altura de la objetividad de éstas. La equiparación entre arte y «comunicación» que se ha propagado hoy en día y debida al positivismo lógico, a la pseudomorfosis con la ciencia, es dudosa, «pues ningún poema es concebido para el lector, ningún cuadro para el espectador, ninguna sinfonía para el oyente»[37]. El establecimiento de las condiciones bajo las que las obras de arte pueden percibirse de modo general o particularmente favorable no dice nada sobre la corrección o incorrección de su organización; teorías estéticas como las de Hildebrandt[38] o Cornelius[39], que ya hace decenios se atrevieron a juzgar sobre la calidad artística según el grado de adecuación de las obras al aparato perceptivo, resultaron formalistas y dejaban margen al kitsch clasicista; la teoría contemporánea de la comunicación difícilmente podría tomarse por una estética. Pero en la nueva música la confusión se remonta ya a muy atrás. El mismo concepto de forma en Schönberg se mueve entre la objetividad y la psicología. Él lo empleó como vehículo del dodecafonismo: en su forma originaria, que luego sufre modificaciones y transposiciones, la serie recibe en él el nombre de «forma básica». Se supone que en todas sus modificaciones, como

inversión, cangrejo e inversión del cangrejo, la forma fundamental conserva su identidad, es decir, es reconocible como la misma; él solía comparar la forma fundamental con un sombrero, que siempre es el mismo sombrero, independientemente de si se lo mira por delante o por detrás, desde arriba o desde abajo. La fundamentación psicologista comporta una falsa psicología. La comparación de algo esencialmente dinámico, que no es meramente en sí, sino siempre también en relación con otros momentos, con una cosa estática, implica una reificación del objeto estético, una confusión con el sujeto empírico a la que el Schönberg pedagogo no había de temer como explicación de su técnica. Pero tales giros no habría que tomarlos literalmente; de lo contrario producen un cortocircuito intelectual que sólo ahora están intentando evitar los compositores más avanzados mediante la reflexión sobre el elemento temporal en la música. Tómese una obra que no está totalmente compuesta de manera dodecafónica, pero sí dispuesta con retrogradación, el movimiento lento del Concierto de cámara de Berg. No se trata meramente de que tras el punto de inflexión hacia la mitad los complejos individuales se ejecuten en orden inverso, sino que también recurren en retrogradación los modelos temáticos dominantes en cada complejo. Pero basta con comparar el motivo inicial del tercer tema en origen entonado por el clarinete (compases 285 ss.) con su recurrencia retrógrada (compases 435 ss.) para darse cuenta de que, precisamente por la transformación estrictamente mecánica, pierde su «carácter»; algo de rara plasticidad, melódicamente convincente, se convierte en una serie sonora un tanto forzada, imposible ya de ser retenida, a la que en todo caso justifican el recuerdo, por más vago que sea, de su prototipo y la patente intención de su «desnaturalización». Eso demuestra que, en el sentido dodecafónico o serial, la forma no es precisamente lo mismo, sin más, que el carácter. Por eso cabría distinguir estrictamente hasta el detalle entre el material compositivo crudo y lo compuesto. El concepto de forma abarca, además, elementos totalmente distintos entre sí desde el punto de vista de la función musical. Igualmente puede entenderse una abreviatura por así decir definitivamente, que es ahí fija –por ejemplo, el comienzo de Nostalgia en el Pierrot –, como un modelo que en absoluto se plantea auténticamente para sí mismo, sino que

únicamente adquiere su sentido en la relación con lo que sigue o incluso con lo anterior; así ocurre en el tema principal de la « Heroica », que en lugar de acabar, queda suspendido en una nota crítica, el do sostenido. En él, precisamente por esa resistencia que en el tema mismo aflora enseguida, recibe la composición el impulso a su continuación, a la superación de la resistencia; a avanzar sinfónicamente. Este segundo tipo de forma es, evidentemente, el que alcanzó la primacía con el dominio del principio sinfónico sobre el del carácter; ya el tema principal de la « Heroica » era, hasta ese do sostenido, «no-característico». El momento que con ello se perdió es sin duda el resto y el exceso de algo musicalmente presente que no desaparece totalmente en su función, sino que incluso en el todo sigue de alguna manera conservándose a sí mismo. Incuestionablemente, este momento, el de la no-identidad de lo individual con el todo, ha sido enervado en la evolución de la gran música; en esto coincide el procedimiento beethoveniano con el del Webern tardío y de la más reciente composición serial. Pero precisamente esta tendencia universal parece ahora invertirse. Si en el material actual, despojado de toda cualidad específica preestablecida, «cuantificado», no hay ya ninguna forma que salve el exceso de ser musical inmediato; si todo no hace sino seguir existiendo para otro, entonces se conjurará algo de esa caótica monotonía que irrita al oyente no instruido no meramente por mala voluntad. Pero ante todo es por la universalidad del desarrollo, la liquidación de la sonata y la necesidad de componer por secciones, de un componer por «campos», que de ahí se siguen como se supera el principio puramente dinámico de desarrollo. Lo sustituyen la referencia mutua y el equilibrio entre las secciones o campos. Pero entonces cada sección, o su modelo, ya no puede sin más desembocar en otra o surgir de otra, sino que cada sección debería, para poder en general afirmarse frente a otra, adoptar una especie de característica específica, por ejemplo como cada una de las pequeñas variaciones en la tercera de las Piezas para piano, op. 23 de Schönberg. Tal característica difícilmente cabe lograrla de otro modo que mediante la drástica caracterización de los modelos que en cada caso fundan las secciones. En tal medida, la preocupación por los «caracteres» musicales no es una mera aflicción por lo

perdido, sino indicio del estado histórico del material mismo. Por lo demás, ni siquiera los modelos en la música sinfónica altoburguesa fueron pese a todo un ser para otro, una mera nada en sí misma, sino, la mayor parte de las veces, incluso y precisamente en Beethoven, nada y algo al mismo tiempo. Si música es verdaderamente la historia de un tema, esto implica que lo que tiene historia también «es» ya en sí, como quiere el sentido de la palabra «tema» en cuanto el de algo «puesto». No de otra manera a como en la lógica de Hegel, también en la musical el concepto de desarrollo no es el de un dinamismo absoluto, sino que comprende asimismo como uno de sus momentos –sólo como uno de ellos– el ser de lo que es desarrollado. Si Beethoven y el Clasicismo vienés redujeron esto fijo por comparación con lo dinámico, ello lo permitió la tonalidad, cuyos grados y perspectivas modulatorias sugerían el desarrollo aun allí donde lo desarrollado se tenía por débil e inespecífico; pues lo desarrollado era él mismo la célula de esa tonalidad motor del desarrollo. Pero cuanto menos la tonalidad alivie ya de su continuidad al tema, tanto más debe, a su vez, ser éste precisamente también para sí mismo, a fin de poder cambiar sin merma de sentido. Brahms, que transmitió a la modernidad la idea beethoveniana de la composición integral, insistió de modo particularmente vigoroso en esta pretensión. En Schönberg estuvo siempre presente; hoy en día es más actual que nunca. Los rasgos de la composición schönbergiana «reaccionarios» según el criterio del progreso sin tregua, la conservación de categorías tradicionales del lenguaje musical, pero ante todo del tema, derivan probablemente más del sentido de la forma de tal necesidad que de la falta de intransigencia. Si en su última obra concluida, la Fantasía para violín y piano , él mismo pasó a la «entonación» de grupos sumamente perfilados, ya no saldrá bien ninguna construcción que ignore la plasticidad de los momentos individuales. Cuanto más la nueva consciencia musical del tiempo extrae su fuerza de la configuración de algo puramente presente, no del recuerdo ni de la espera de estilo antiguo, tanto más ha menester la presencia incólume de lo presente, dicho con precisión, de la característica. La construcción no debe liquidar lo que quiere unir.

Incluso más allá de la sonata, sin embargo, sólo son composiciones aquellas cuyas formas y caracteres parciales van

convincentemente de por sí más allá de sí. Si la historia de la música subjetiva a la manera burguesa, desde la Camerata Florentina hasta hoy en día, contiene algo perenne, es la idea del instante en que lo individual se convierte en forma, sin meramente sumergirse en ésta ni por tanto negar la forma misma en cuanto algo absolutamente indiferenciado. El esfuerzo de toda la nueva música por procurar a la composición en primer lugar la máxima dilatación en el tiempo está en lo más íntimo imbricado con el hecho de que la diferencia entre la nueva música y la tradicional no puede establecerse de un modo absoluto: sobre todo, el trabajo del intérprete se ve una y otra vez confrontado aquí y allá con la misma tarea. Ambas cosas no cabe ponerlas en oposición, como le gustaría al grito de guerra reaccionario: eso ya no es música; por supuesto, tampoco negar lisa y llanamente la diferencia, por ejemplo por amor al efecto de que el ars antigua sea actual porque en la praxis más reciente se hayan reencontrado categorías como la de isorritmia. En todo caso se puede decir, en lenguaje hegeliano, que en la música antigua ya existe en sí todo lo que en la nueva deviene en y para sí: son lo mismo y diferentes al mismo tiempo. Pero, en cualquier caso, la tarea de conferir a la composición su ímpetu, lo que Schönberg llamaba el «flujo interno», es mucho más difícil que donde el sistema tonal de referencia y el contexto superficial alivian a la composición de la molestia de puramente por sí producir su momentum , aunque mientras tanto incluso en la música tradicional este fluir exterior, automatizado, se haya hecho cuestionable; aunque incluso en Beethoven el «flujo interno», la relación inmanente de los caracteres entre sí, constituya la forma más profundamente que los patentes impulsos al movimiento de los acompañamientos ininterrumpidos, o el movimiento previsto en el plan armónico. La historicidad interna no quiere un curso continuo del tiempo, sino organización de lo temporal, belleza en el sentido del «formosus» latino, riqueza de formas, articulación interna; sólo ella, no el mero pulso de las unidades temporales, puede reconciliar el tiempo vacío, amenazado desde fuera por la música, con ésta. Las piezas maduras de Berg, ante todo la Suite lírica, no cabe, sin duda, oírlas adecuadamente sino bajo este criterio. Pese a toda la seguridad de la concepción y la mano expedita, Hindemith se sitúa desde el punto de vista técnico por debajo de la música plausible de

la época, pues elude esa molestia y escribe como si a la música la articulase el mero avance. No convence frente a esto la remisión a la llamada voluntad de estilo, a la resolución a la simplificación frente al exceso de complejidad supuestamente amenazante. Una resolución de esa clase contradiría lo que el material exige hoy en día; resultaría arbitraria, exterior, intelectual en el mal sentido, es decir, precisamente lo último que los objetivistas de la rutina desean. La diferenciación y la riqueza de formas no son cosa de la mera psicología del compositor; todo moralizar sobre las tendencias presuntamente deshilachadoras y disgregadoras es trasnochado. Hace mucho que esos momentos diferenciadores históricamente desprendidos de la necesidad subjetiva de expresión se convirtieron en la lógica de la cosa. Por supuesto, lo mismo que cada momento técnico, también la riqueza de caracteres tiene su lado interno: lo generoso, no avaricioso de sí, mientras que a todo objetivismo de grosera superficie en música, en cuanto mera pseudomorfosis en arquitectura y forma industrial útil, le es inherente una cierta renuncia, ligada con la apariencia autoritaria de una vitalidad administrada.

La exigencia de caracteres diferenciados se asocia necesariamente con la de claridad. Lo diferenciado se resiste al orden clasificatorio dictado desde arriba. En él protestan los muchos sojuzgados contra el uno dominante. Se convierte con ello en el portavoz de lo caótico: eso significa el odio de todos los totalitarios. Pero hoy en día la fuerza compositiva es la que se abandona a la plena diferenciación y sin embargo sigue siendo, en cuanto la de la unidad, dueña de sí misma. Berg, en quien con lo diferenciador se combinaba un anhelo de muerte como en pocos otros, demandó ejemplarmente de sí la máxima claridad en la composición. Lo diferenciado y lo claro se aúnan en la determinidad. Si cualquier todo compuesto de partes ejerce su función decidida en el contexto, debe distinguirse de todos los demás y, sin embargo, estar referido a todos los demás, y ambas cosas deben hacerse palmarias. La aversión al ornamento no es, por tanto, cosa de la mera idiosincrasia, sino que está basada en los requisitos de la técnica actual de composición. Caracterizar claramente siempre significa al mismo tiempo también evitar lo borroso, superfluo. La imagen orquestal de la música de Wozzeck, abierta a cualquier matización

del sentimiento, se representa de manera sorprendentemente simple en la partitura hoy universalmente accesible. Sin excepción busca las más drásticas traducciones de los acontecimientos compositivos a los instrumentales: faltan duplicaciones, voces de relleno, meros pedales sonoros, e incluso en visiones sonoras como el ahogamiento de Wozzeck lo vago, lo disuelto, es él mismo formulado de una manera chocantemente precisa. Tanto más rico es el Wo-zzeck desde el punto de vista compositivo que La consagración de la primavera o cualquier cosa de Strauss, como reducida es al mismo tiempo la imagen de la partitura. En el papel hay menos de lo que suena, mientras que, por ejemplo, en Una vida de héroe están escritas muchas cosas que al oído se difuminan en el mero trasfondo o en absoluto son percibidas. Claridad, sin embargo, no es necesariamente lo mismo que inequivocidad [40]. La nueva música conoce ambiguas funciones compositivas de los elementos y quizá es precisamente a través de ellas como deviene «integral». Pero también lo ambiguo tiene que ser claro, «totalmente compuesto»; donde el fenómeno musical no explica su función, no interpreta él mismo ya el pensamiento musical, la obra fracasa. El principio bergiano de la variación instrumental, explícito sobre todo en Lulú y elevado a norma en la música más reciente, no surge de la necesidad no obligatoria de diversidad colorista, sino de la de demostrar mediante el sonido el cambio funcional incluso de formas compositivas idénticas. En Lulú ese cambio de función sigue siendo esencialmente dramático. La instrumentación tradicional abandonó el puramente compositivo; en Brahms, por ejemplo, la fuerza de la clarificación y la realización sonoras quedaban muchas veces por detrás de la construcción compositiva. La nueva música responde a una pregunta abierta en la tradicional; lo mismo que su relación con el pasado es globalmente más la de la solución de lo pendiente que la simple continuación de la llamada tradición.

Si en el curso general de la historia de la música occidental, y hoy más que nunca, lo decisivo es la trascendencia de la composición más allá de la forma individual, entonces, junto a cogitaciones sobre los caracteres y la claridad, uno se ve obligado a reflexiones sobre la evolución musical. El detalle y el rasgo de la forma no pueden separarse tal como el todo se construye a partir de elementos o como los elementos son determinados simplemente

desde arriba, desde el todo: ambas cosas están recíprocamente mediadas. Desde Stravinski, incluso en ciertas fases de la música más reciente se ha hablado sin parar de música sin evolución, estática, últimamente en la idea de un juego caleidoscópico de motivos y colores. Pero toda la música llamada estática es aparente en la medida en que es postulada desde fuera, dogmática, contra el principio evolutivo. De entrada, en cuanto arte temporal la música es, según sus propias condiciones materiales, dinámica: lo mismo que el tiempo es irreversible, todo lo musical se niega a una permutación en el tiempo que fuera indiferente a éste. Una organización musical plena de sentido significa necesariamente que el sentido y la secuencia temporal están en relación, es decir, que el curso temporal mismo se demuestra contingente por comparación con el contenido musical concreto. Gracias a su integración, la gran música puede, sin duda, acabar con el curso temporal en la medida en que acorta el tiempo. El hecho de matar el aburrimiento se ha convertido, lo mismo que todas las categorías musicales heterónomas, en un momento de la música misma, de su autonomía. Los grandes movimientos sinfónicos clásicos de Beethoven, el primero de la « Heroica » o de la Séptima , pueden idealmente oírse como si duraran un instante. Si en Beethoven, el compositor profano, el vacío tiempo alienado oprime mortalmente al sujeto, si ya la vida se disocia en la mera sucesión de vivencias, entonces, como signo de la secular tensión entre libertad y necesidad, el sujeto soberano fuerza nuevamente a aquella epifanía que una vez la teología enseñó como eternidad del instante cumplido, concentración de la mera duración en un punto, καιρός[41]. No es seguro si tal epifanía puede lograrse según las premisas de la filosofía de la historia en el presente lo mismo que según el material actual y sin ilusión. Su sucedáneo, un tratamiento del tiempo que lo espacialice sin auténticamente comprometerse con éste en cuanto tiempo gracias a la síntesis de lo múltiple, sería insuficiente. Sin duda, también para Stravinski, tomada la expresión muy estrictamente, el tiempo constituye el problema de la música; ésa fue su grandeza. Pero su música desespera objetivamente de la posibilidad de superar el tiempo mismo mediante la articulación, mediante la posición y la negación en sentido hegeliano. Por eso, en flagrante contradicción con su propio programa neoobjetivista, se

contenta con una ficción que quizá proporciona el verdadero fundamento a todos sus ficticios artificios y cabriolas: no plantearse el tiempo pasajero y su horror a fin de darle lo suyo y al mismo tiempo mantenerse firme ante él en virtud del contenido que en él se manifiesta, sino manipularlo como si la sucesión temporal pudiera fijarse en una yuxtaposición; como si los motivos fueran cubos y superficies intercambiables. Su música, apreciada como rítmica, es lo contrario de rítmica: no se compromete con el tiempo, no trata de formarlo dejándose formar por él, sino que lo ignora. La apariencia de proporciones intemporales se instala en lugar de lo inaparente de la música, su dialéctica temporal. La música de Stravinski espera privar al tiempo de su maldición mediante la huida [42] en lugar de entregarse a él, y la estética de una musica perennis es únicamente la peraltación ontológica de tal debilidad, la cual coincide con una necesidad colectiva. En relación con ésta es, por supuesto, de escasa relevancia la mera apelación al desarrollo, mientras el mismo concepto de éste no se piense mejor. No se contenta, como querrían los artesanos torpes, con que mediante la permutación cualquier cosa dada se convierta en cualquier otra, sino que el cambio mismo debe ser significativo: la variación debe hacer justicia al curso temporal. No puede resultar contingente o indiferente qué viene primero y qué a continuación. Los intercambios sólo deben justificarse por la articulación del curso temporal, de ningún modo funcionan automáticamente de por sí. El mero cambio no es desarrollo. Éste es difícil de separar del pensamiento en la «exposición»: del hecho de que según la forma interna lo anterior se convierte en lo posterior, de que lo posterior es «causado» por aquéllo, lo presupone como condición de su propio sentido. Paradigmático de ello es la estructura del primer tema del Concierto para violín de Schönberg, que comienza con un motivo de poca monta y va creciendo hasta resultar de la máxima elocuencia. Pero ni el mero barajar los grupos de notas constituye un desarrollo, ni hay una regla abstracta que vigile sobre qué es y qué no es un desarrollo. Por ejemplo, de ningún modo basta de una vez por todas con que tras la exposición más o menos cerrada de un tema éste se disuelva o, a la inversa, con que a partir de pequeñas unidades motívicas se cristalice paulatinamente un tema o un complejo mayor. La multiplicidad de lo posible significativo parece infinita;

sobre su realidad sólo se puede juzgar en concreto. Con todo, hoy en día ya sería apreciable una tipología de las categorías del desarrollo. En la música consecuentemente atemática todos los tipos se transforman sin no obstante simplemente desaparecer; incluso en ella la relación entre el ahora y el entonces no puede ser contingente, debe legitimarse en el curso mismo del tiempo, no meramente en la identidad estático-matemática de los componentes. A ello contribuye esencialmente, sin duda, si los desarrollos están «totalmente compuestos»: si, por tanto, categorías como consecuencia, antítesis, nuevo arranque, transición, resolución se hacen como tales aprehensibles, llegan a manifestarse; la radicalidad con que el decurso de una música presenta las estaciones de su camino desde lo anterior a lo posterior coincide ampliamente con el desarrollo mismo de la música.

En cuanto transición significativa a algo no-idéntico, el desarrollo siempre significa necesariamente una tensión entre lo diferente. Queda abierto si la cancelación de la tensión, la restauración de un equilibrio, de la identidad de lo no-idéntico en el todo, es el ideal de toda composición dialécticamente desplegada. Mientras que en la música tradicional había una preocupación por la cancelación de la tensión desde fuera, mediante la disposición formal; mientras que esta cancelación ritualmente prescrita el único que entonces la legitimaba desde dentro era una vez más Beethoven mediante la consumación inmanente, autónoma de la composición, en la música emancipada la posibilidad y la justificación de la cancelación se han vuelto problemáticas. Ni siquiera Schönberg componía estrictamente sólo bajo la alternativa de tensión y cancelación, sino que la fomentaba también teóricamente. En ninguna parte está quizá más cerca que aquí de Karl Kraus, de cuya conservadora actitud hacia el lenguaje su actitud musicalmente revolucionaria tanto se distancia; también para él «el origen es la meta». Si Schönberg se deshizo de la armonía tradicional, del predominio de la consonancia y en último término del mismo concepto de ésta, en él el concepto de armonía se ha cedido a la totalidad compositiva; todo lo individual es tensión, pero el todo debe resolverse en armonía. Sólo aquí se alcanza inequívocamente su límite tradicionalista, no la actitud artística, sino una actitud hacia la filosofía de la historia que desde lo propio no habría podido

superar. Con razón o sin ella, sus logros compositivos se han comparado muchas veces con los del físico Einstein: la tonalidad se convierte en él en un «caso especial», lo mismo que en Einstein el espacio euclídeo. Pero seguramente su música es tan «clásica» como, según los jóvenes físicos cuánticos, la teoría de la relatividad física clásica. El ideal omnidisonante participa del armonioso ideal artístico del pasado burgués: en la imagen estética todo debe reconciliarse con la última nota. Rasgos derivados de la primacía de la cancelación de la tensión podían antaño extraerse fácilmente como los afirmativos de esta cancelación. Aquel ideal, sin embargo, no cabe rechazarlo de plano; no cabe insistir sin más en la nuda representación de la tensión en lugar de en la cancelación de ésta. La organización de la obra de arte musical, su «racionalidad», que Max Weber tenía por la clave del desarrollo occidental de la música en general, es en lo más íntimo una relación de canje, un toma y daca, un constante dar y tomar. La moral de la obra de arte, no quedar en deuda con nada, quiere pagar la letra de cambio firmada por el primer compás. La homeostasis se convierte en exigencia de la inmanente economía estética. Análogamente, una sociedad liberada del canje sería aquella que al mismo tiempo lo llevara a cabo en el sentido de que ya no reservaría nada para el más débil en el canje; el canje curado del engaño ya no sería canje[43]. Si la música se deshiciese de la idea de tal equidad en cuanto mero fraude ideológico, devendría amorfa, sacrificaría la lógica y la coherencia y se abandonaría al mero azar, a la mala irracionalidad. Incluso la obra de arte crítica que denuncia la apariencia de reconciliación retiene críticamente la idea de su realización; pero, a la inversa, en la actualidad tal reconciliación se sustrae radicalmente a la imagen estética. Ésa es la inevitable antinomia de todo el arte actual. En la medida en que prevalece, la cancelación técnica de la tensión no es en absoluto lo mismo que las tendencias armonizadoras de la constitución global. El contenido que de la obra de arte surge gracias a tal cancelación puede, en cuanto negación determinada, oponerse precisamente a la armonización de la existencia. Ni la negación ni la contradicción cabe tampoco plantearlas absolutamente. Su concepto comporta necesariamente el de una unidad, lo mismo que la unidad la contradicción.

Tras todo lo cual se oculta la cuestión de la postura de la nueva

música más avanzada frente a la realidad. Como apología suya se impone que, frente al horror de lo recientemente ocurrido y el temor continuo a la catástrofe total, el arte que eludiera la experiencia de ello sería nulo de antemano. De hecho, este elemento es necesario al contenido de verdad de la nueva música lo mismo que a todo el arte hoy en día, y lo que se figura a salvo en el seguro centro, en lugar de ir al extremo, no hace sino perderse absolutamente. Todo hombre y todo impulso se saben tanto más profundamente inmersos en la infernal totalidad cuanto más diligentemente es ésta negada; el gesto crispado de positividad meramente fortalece la sensación de impotencia. El furioso radioyente que tras los Adolescentes de Stockhausen escribe a su emisora que la pieza le habría recordado las bombas atómicas, mientras que lo que él esperaba del arte era relajación, exaltación y edificación, ha reconocido en sus represiones subalternas más que el versado conocedor que sin sobrecogerse toma nota de tal música y sopesa sus méritos por comparación con los de otros productos; del mismo modo que en general hay más que aprender del procedimiento de la reacción porfiada que de un progresismo moderado que ya no deja que en absoluto se le aproxime lo inmoderado. Pero la comprensión de esto concuerda harto exactamente con el veredicto de que la música avanzada no tendría otra verdad que la de ser tan espantosa como el mundo en que es escrita. El contenido de este razonamiento es digno de su intención. Aun cuando la nueva música no fuera otra cosa que expresión de esa desesperación ante el mundo, ya sería más que ésta, pues la expresa. Lo que en la estética de lo sublime dinámico Kant únicamente reservaba a lo bello natural, la felicidad del perseverar, en la cual lo enteramente impotente reencuentra su poder y esperanza, casi doscientos años más tarde, en un mundo humano endurecido como segunda naturaleza y que amenaza con catástrofes naturales sociales, vale sobre todo para el arte: «Rocas audazmente colgadas, por decir así amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y truenos, volcanes en toda su devastadora violencia, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su poder.

Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible...; y llamamos gustosos sublimes a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una capacidad para resistir de una índole totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con la omnipotencia aparente de la naturaleza... De este modo, la naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida) y por tanto consideremos la fuerza de aquélla (a la cual, en lo que toca a esas cosas, estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, dicho sea de paso, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos»[44]. Sólo que esta felicidad, por comparación con el triunfo kantiano del espíritu libre y autónomo, se ha contraído hasta el punto de poder seguir diciendo en general lo terrible, sin la ilusión de que este perseverar del espíritu garantizaría algo absoluto; así que es objetiva, nuda de toda «sensación de lo sublime». Al final de la época burguesa el espíritu se acuerda de la mímesis prehistórica, la imitación refleja, el impulso, si bien vano, del que una vez surgió lo que es distinto del ente: el espíritu mismo. Ante la supremacía del mundo de las cosas, él se esconde en el rudimentario minimum al que el mundo de las cosas lo obliga a regresar. En la nueva música avanzada, sin embargo, esta precaria felicidad está tan presente como la desesperación. Si la multiestratificación del arte ha de ser algo más que una frase hecha que rechaza la reflexión teórica, entonces se refiere a esto. Esos acordes disonantes que tanto inflamaron otrora la furia de la consciencia normal conjurada con el desastre, y que por supuesto hoy en día, si se los dejara solos, expandirían la esterilidad en torno, eran vehículos de la expresión no sólo del dolor, sino también del placer. Críticos provincianos que antaño ponían el grito en el cielo a cuenta del sadismo de la nueva música han percibido esto más fielmente que los bienintencionados cuya inocuidad traiciona la causa. Los sonidos polifónicos no sólo desagradan, sino que al mismo tiempo, en su cortante fraccionamiento, siempre fueron también bellos. El umbral que separa al artista avanzado del moho de lo sano, hoy lo mismo que hace cien años, cuando se

escribieron Las flores del mal , es el hecho de que éste se abandona sin reservas a tal belleza. Lo que siente un niño que deja en la nieve reciente la huella de su pie se cuenta entre las más poderosas fuerzas motrices estéticas. Quien no haya sentido el anhelo de alguna vez oír un acorde hecho de ocho sonidos diferentes tocados por ocho instrumentos de viento fortissimo , como Berg cuando aún no se había estrenado La mano afortunada , sabe tan poco del enigma de la nueva música como quien en ella no se estremece hasta el pánico ante el estrépito. Y su verdad sale garante precisamente del hecho de que pone estos elementos en una síntesis de su propia esencia que es más justa con la experiencia que el duro, inequívoco, decretador juicio en conceptos. Pero todo hallazgo de la nueva música, como siempre la inmediatez que se rejuvenece, produce esa felicidad. Cuanto menos los hallazgos han de buscarse ya en el timbre y el sonido individuales, tanto más se convierte a su vez esa felicidad en el todo que absorbe en sí los impulsos difusos y centrífugos sin violentarlos. A través de toda la injusticia de la totalidad, la nueva música se legitima por el hecho de que ninguna reconciliación del individuo oprimido por la totalidad puede lograrse más que en virtud de la totalidad misma. Al presionar sobre la identidad absoluta en la negación de lo particular y lo universal, la nueva música quiere convertirse en la voz de lo que en aquélla no desaparece, de lo no-idéntico.

[1] Max Scheler (1874-1928): filósofo alemán. Bajo la influencia del historicismo de Dilthey, el espiritualismo de Eucken y las filosofías de Nietzsche y Bergson, desarrolló una filosofía del «corazón», de la intencionalidad emocional, cuyos objetos son « a priori éticos», valores objetivos, inmutables y jerarquizados, que sustituyen, por consiguiente, una ética material de los valores tanto como la ética formal del deber de Kant. Estos valores intuitivos fundamentan un sistema ético que con el tiempo acabará criticando no sólo el formalismo kantiano y el materialismo marxista, sino también el relativismo nietzscheano. Sin embargo, sobre la base de un dualismo tradicional de la mente y el cuerpo, estableció una ética consistente no sólo en factores ideales, sino también reales. Estos últimos –que incluyen la necesidad de satisfacer los instintos de

reproducción, alimentación y poder– tienen asignada la tarea de seleccionar aquellos elementos de los factores intemporales e ideales que pueden incorporarse a sociedades existentes. Después de una fase católica romana (en la que posiblemente estaría pensando Adorno), en torno a 1921 Scheler inicia su último periodo, el de una metafísica personal de tipo panteísta; esto es lo que parece ser que Adorno tuviera en mente. [N. de los T.] < <

[2] φύσει y Θέσει: en griego, respectiva y literalmente, «por naturaleza» y «por tesis». [N. de los T.] < <

[3] up to date: en inglés, «al día». [N. de los T.] < <

[4] «la capilla de Goethe»: posible alusión a la capilla que Otilia descubre en el tercer capítulo del segundo libro de la novela de Goethe Las afinidades electivas [ed. cast.: Barcelona, Icaria, 1984, pp. 176 ss.]. [N. de los T.] < <

[5] cultural lag : en inglés, «desfase cultural». [N. de los T.] < <

[6] «el ethos comunitario»: posible alusión a la comunidad racial de los nazis o a los valores colectivos recientemente proclamados por la República Democrática Alemana. [N. de los T.] < <

[7] «El nuevo clasicismo»: tercera de las Tres sátiras para coro mixto, op. 28 , de Schönberg (1925). [N. de los T.] < <

[8] «Alameda de la Victoria»: en 1873, como regalo tras la victoria de la Alemania liderada por Prusia sobre los franceses, el aún no emperador Guillermo II mandó erigir en una avenida de Berlín treinta y dos estatuas de mármol que representan a diferentes gobernantes de Brandenburgo y Prusia. Popularmente no tardó en ser conocida como la «Alameda de los muñecos». [N. de los T.] < <

[9] Wilhelm Dilthey (1833-1911): filósofo alemán. Se propuso separar de la metafísica las ciencias humanas o del espíritu y fundamentarlas en la historia, sin por ello aceptar el positivismo cientificista. Al método explicativo de las ciencias de la naturaleza, basadas en el determinismo, opuso el método comprensivo de las ciencias del hombre, capaz de aprehender la significación de la experiencia vivida en su particularidad. Este «historicismo» ejerció una notable influencia sobre E. Troeltsch, E. Cassirer, O. Spengler y,

especialmente por su distinción entre «entender» (verstehen) y «comprender» (begreifen), en Max Weber. [N. de los T.] < <

[10] Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften [La estructura del mundo histórico en las ciencias del espíritu] (1910). [N. de los T.] < <

[11] Cfr. «Música y técnica», infra , pp. 233 ss. < <

[12] Adolf Loos (1870-1933): arquitecto austríaco. La simplicidad geométrica de sus muros lisos y la ausencia general de ornamentación hacen de él uno de los pioneros de la arquitectura moderna. Como teórico, condenó enérgicamente el abuso de la decoración. La pureza de su estilo hace de él, junto a Le Corbusier, uno de los pioneros de la arquitectura moderna. [N. de los T.] < <

[13] Ernst Bloch (1885-1977): filósofo alemán. Atraído muy pronto por el socialismo, en 1918 publicó El espíritu de la utopía , en 1922 Thomas Münzer como teólogo de la revolución y en 1930 Sujeto Objeto. El pensamiento de Hegel . Pasó en Estados Unidos el periodo nazi, tras el cual prosiguió en Leipzig sus trabajos sobre la función social de la utopía como concepción global del devenir histórico de la sociedad: El principio esperanza (1954-1956), Boceto de las utopías sociales (1946-1961). [N. de los T.] < <

[14] Herbert Eimert (1897-1972): compositor y teórico musical alemán. Estudió en Colonia, ciudad en la que desde 1927 trabajó para la radio, especialmente como director del Estudio de Música Electrónica (1951-1962), donde colaboró con Karl-Heinz Stockhausen. En los años veinte fue un pionero de la música dodecafónica y en los años cincuenta de la electroacústica. En su trabajo Teoría de la música atonal (1923) se ofrecía por primera vez una descripción sistemática de la técnica dodecafónica. [N. de los T.] < <

[15] «Astucia de la razón»: en la filosofía de la historia de Hegel, el proceso por el cual las metas de la razón universal, del espíritu, se logran mediante los esfuerzos y sacrificios de individuos que, sin embargo, no siempre alcanzan sus propios fines particulares. [N. de los T.] < <

[16] Cfr. Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, Berlín,

Frankfurt am Main, 1952, pp. 158 ss. (ahora también en Gesammelte Schriften, vol. 13: Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main, [2] 1977 [ed. cast. cit.]). < <

[17] La pérdida del centro (Der Verlust der Mitte): libro publicado en 1948 por el historiador del arte austríaco Hans Sedlmayr (1896-1984), en que se lamenta la decadencia contemporánea de los valores. [N. de los T.] < <

[18] Heinz-Klaus Metzger (1932): musicólogo alemán. Estudió Composición con Max Deutsch, que a su vez había sido alumno de Schönberg. La mayor parte de su trabajo ha estado dedicado a la teoría, el comentario musical y la crítica. Es coeditor de Die Reihe [La serie], colección de libros en que se recogen las ponencias presentadas cada verano en los cursos de música contemporánea en Darmstadt. Allí trabó conocimiento, entre otros, con Edgar Varèse, Ernst Krenek, Adorno o Eduard Steuerman. Junto a Rainer Riehn, entre 1977 y 2003 edita en Múnich la revista Musik-Konzepte , cada uno de cuyos números constituye una monografía sobre una figura concreta de la historia de la música. Metzger y Riehn son, además, los editores de la obra de Adorno como compositor. [N. de los T.] < <

[19] Ludwig Klages (1872-1956): filósofo y psicólogo alemán. En su obra más importante, El espíritu como adversario del alma , defendía la idea de que la actividad «parasitaria» del espíritu (la inteligencia, el poder técnico) ha roto el ritmo natural de la vida del alma y ha separado al hombre del cosmos. Su filosofía neorromántica, incardinada en la tradición del irracionalismo alemán, presenta una visión pesimista del destino de la civilización occidental. Fue uno de los fundadores de la grafología científica. Ejerció una considerable influencia sobre los nazis, pero también, y por diferentes razones, sobre Walter Benjamin. [N. de los T.] < <

[20] «Aridité»: en francés, «aridez». [N. de los T.] < <

[21] Roger Caillois (1913-1978): ensayista francés. Fundó el Instituto Francés de Buenos Aires y contribuyó con sus traducciones a la difusión de la literatura española en Francia. Fundador igualmente del Colegio de Sociología (con G. Bataille y M. Leiris), dirigió la revista de ciencias humanas Diógenes . Juez severo de la sociedad y

de la civilización actuales (El mito del hombre, 1938), expresó su gusto por un orden racional y por la coherencia en numerosos ensayos de sociología y de estética. En cuanto apelaciones a una nueva comunión humana, El hombre y lo sagrado (1939) y Los juegos y los hombres (1958) corresponden, en el plano sociológico, a los ensayos que estudian el proceso de la creación artística y literaria (Las imposturas de la poesía , 1944; Vocabulario estético , 1946; Babel, 1948). El propio estilo literario de Roger Caillois se distingue por una rigurosa severidad. [N. de los T.] < <

[22] « El jinete azul » (Der blaue Reiter): movimiento artístico fundado en Múnich en 1910 y que se dispersó durante la Primera Guerra Mundial. Animado por Vladimir Kandinsky, toma su nombre de una obra de éste fechada en 1909. Sin organización estricta ni programa preciso, el grupo no defendía ningún dogmatismo formal. Lo unía, por el contrario, un deseo común de ruptura con la tradición, una exigencia internacionalista y una concepción de la creación que sostenía que el artista no debe limitarse a la representación realista, sino obrar según la «necesidad interior»: una idea que testimoniaba una aspiración a lo espiritual y se basaba en una concepción mística del mundo. Entre sus miembros más destacados, además de Kandinsky, cabe mencionar a F. Marc, A. Kubin y A. Macke. [N. de los T.] < <

[23] Cfr. Theodor W. Adorno, Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Gotinga, 1956, pp. 92 ss. (ahora también en Gesammelte Schriften, vol. 14, Frankfurt am Main, 1973 [ed. cast.: Disonancias , en Obra completa, vol. 14, Madrid, Akal, de próxima publicación]). < <

[24] «gimmick»: en inglés, «truco». [N. de los T.] < <

[25] Sixtus Beckmesser: personaje de la ópera Los maestros cantores de Núremberg , de Wagner, que, inspirándose en la figura real del crítico musical Eduard Hanslick, encarna el prototipo del músico que, conocedor de todas las reglas vigentes para componer, es incapaz de escribir una sola obra. [N. de los T.] < <

[26] Cfr. «La función del contrapunto en la nueva música», supra , pp. 149 ss. < <

[27] « contradictio in adiecto »: en latín, «contradicción inmediata», «contradicción en sí». Se trata de una contradicción lógica en la que a un objeto se le atribuyen rasgos contradictorios con su propia definición. [N. de los T.] < <

[28] Henri Pousseur (1929): compositor belga. Estudió en los conservatorios de Lieja y Bruselas. Desde su contacto decisivo con Boulez en 1951, fue una figura destacada de la vanguardia europea. Sus primeras obras deben mucho a iniciativas de éste y de Stockhausen, pero muestran ya un sentido de la consistencia armónica que sería de una importancia capital. También es importante su concepto de forma móvil, a menudo aliado de la heterogeneidad estilística. Es, además, un prolífico escritor, especialmente sobre música del siglo xx . [N. de los T.] < <

[29] En esto la situación de la música actual no es absolutamente distinta de la del Jugendstil . Aquí como allí, el concepto de estilo carece de vigor; no ofrece ningún criterio de la nueva música. Pero, aquí como allí, los fenómenos individuales empujan ciegamente a algo común que no es totalmente diferente de la idea de estilo. [N. de los T.] < <

[30] Kurt Mautz (1911-2000): filósofo, filólogo, historiador de la literatura y poeta alemán. Conocido sobre todo como poeta experimental, escribió una monografía sobre el lírico expresionista Georg Heym. [N. de los T.] < <

[31] Jakob van Hoddis (1887-1942?): filósofo, filólogo, poeta y prosista alemán. Junto a Georg Heym y Erwin Loewenson, fundó el New Club y el Newpathetic Cabaret en 1909, grupos poéticos del Expresionismo temprano. En 1942 fue deportado. [N. de los T.] < <

[32] Cfr. Kurt Mautz, «Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik» [«El lenguaje cromático de la lírica expresionista»], Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957), pp. 198 ss. < <

[33] Christian von Ehrenfels (1859-1932): filósofo y psicólogo austríaco. Sus trabajos sobre la percepción de los objetos hacen de él un precursor de la psicología de la forma o gestaltismo.

Distinguía, en efecto, entre las cualidades sensibles y las cualidades formales (espaciales o temporales) del objeto. Estas últimas eran independientes, según él, de las sensaciones elementales. Por lo demás, se ocupó de filosofía moral y, en particular, de la teoría de los valores. [N. de los T.] < <

[34] Max Wertheimer (1880-1943): psicólogo estadounidense de origen alemán. Junto a Koffka y Köhler, fundó el gestaltismo o psicología de la forma, teoría que, en contra del atomismo asociacionista, afirma la primacía de la estructura de los hechos psicológicos en relación con los elementos que la componen. Este principio lo aplicó al estudio de los hechos psicológicos. [N. de los T.] < <

[35] Wolfgang Köhler (1887-1967): psicólogo alemán. Fundador, junto a Wertheimer y Koffka, del gestaltismo o psicología de la forma. Estudió las leyes de la estructuración del campo perceptivo y afirmó el isomorfismo entre los dominios físicos, fisiológicos y psíquicos. En su estudio de la psicología de los simios superiores, descubrió un aprendizaje por intuición u organización de una estructura, en el curso de la cual el animal descubre bruscamente (sin ensayos y errores) la solución del problema planteado. A partir de ciertas experiencias, creyó poder afirmar la conformidad innata entre la estructura perceptiva (visual) y la morfología de las palabras. [N. de los T.] < <

[36] Adhémar Gelb (1887-1936): psicólogo alemán. Junto a Kurt Goldstein, trabajó en el Instituto para el Estudio de las Lesiones Cerebrales de Frankfurt y más tarde fue el director del Instituto de Psicología de la Universidad de Frankfurt. En 1933 tuvo que huir de la persecución nazi y murió de tuberculosis en Amsterdam, mientras esperaba un visado. Su obra, análogamente a la de Goldstein, ha sido ignorada por la Alemania de la posguerra. [N. de los T.] < <

[37] Walter Benjamin, Schriften [Escritos], vol. 1, Frankfurt am Main, 1955, p. 40. < <

[38] Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745): arquitecto, decorador e ingeniero austríaco. Se formó con Fontana y realizó estudios de ingeniería militar, trabajando en dicho campo, en Viena, a partir de 1696. Junto con Fischer von Erlach, es el

representante más importante del Barroco austríaco. Estuvo muy influido por Guarini y por la arquitectura francesa de la época de Luis XIV. Su gusto por la grandiosidad se reflejó en fachadas majestuosas, originales combinaciones de cubiertas y decoraciones fastuosas. Es autor del castillo Schönbrunn en Viena (1705-1711) y del célebre conjunto del Belvedere (1700-1723), así como de los planos de la abadía de Gottweig y del castillo Mirabell de Salzburgo. [N. de los T.] < <

[39] Peter von Cornelius (1783-1867): pintor, grabador y diseñador alemán. Recibió una educación clásica y se interesó por Winckelmann y Schelling, pero ilustró también el Fausto y se interesó por los nibelungos. Fue influido por los grabadores alemanes de los siglos xv y xvi , en particular por Durero. En Roma, a partir de 1811, se vinculó a Overbeck y se integró en el grupo de los nazarenos. El arcaísmo de sus colosales y trágicas decoraciones parece con frecuencia sumamente recargado. [N. de los T.] < <

[40] Juego de palabras intraducible entre Deutigkeit («claridad») y Eindeutigkeit («inequivocidad»). [N. de los T.] < <

[41] καιρός: en griego, «momento presente», «momento (o lugar) oportuno». [N. de los T.] < <

[42] Aliteración intraducible entre Fluch («maldición») y Flucht («huida»). [N. de los T.] < <

[43] Juego de palabras intraducible entre Tausch («canje») y Täuschen («engaño»). [N. de los T.] < <

[44] Cfr. Kant, Crítica del juicio, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 163 ss. [N. de los T.] < <

Música y técnica

El significado griego de la palabra «técnica» remite a su unidad con el arte. Si éste es la representación externa de algo interior, un contexto de sentido del fenómeno, entonces el concepto de técnica comprende todo lo que se refiere a la realización de eso interior. En música esto es tanto la realización del contenido espiritual en las notas como aquella a través de sonidos producidos sensiblemente: es decir, producción y reproducción. La totalidad de los recursos musicales es la técnica musical: la organización de la cosa misma y su traducción a lo fenoménico. La palabra «técnica» recuerda, por tanto, a lo instaurado por el hombre en ese contexto de sentido, a un sujeto de la índole que sea; y, al mismo tiempo, al momento del poder, del lograr, del funcionar, a que aspira la organización de la obra. Esta organización acaba sublimándose en la objetividad de la obra, en su conformidad a ley, la cual le confiere, mediante el esfuerzo por ir más allá de la subjetividad, el aspecto de un ser-en-sí. La obra de arte se convierte en contexto de sentido en virtud de su organización técnica; nada hay en ella que no se legitime necesariamente como técnico. Todo discurso sobre la mera técnica es ajeno al arte.

Contenido y técnica son idénticos y no-idénticos. No-idénticos porque la obra de arte tiene su vida en la tensión entre lo interior y lo exterior; porque únicamente se convierte en obra de arte en la medida en que su manifestación apunta más allá de sí misma. La obra de arte sin contenido, el epítome de su mero ahí sensible, no sería otra cosa que un pedazo de aquella empiria cuyo opuesto sigue siendo, en cuanto algo racional y desprovisto de encanto, la obra de arte. La identidad no mediada entre contenido y fenómeno superaría la idea misma de arte. Sin embargo, son también idénticos. Pues en la composición sólo cuenta lo realizado. La noción de un contenido espiritual por así decir acabado, que fuese en sí y que se proyectase hacia fuera con ayuda de una técnica concebida de manera no menos reificadora, es filistea. Lo interior y lo exterior se generan recíprocamente. De ningún modo lo externo es meramente determinado desde el interior, como quiere la frase

hecha del espíritu que se construye el cuerpo[1]. La música conoce igualmente el camino opuesto. El espíritu de Debussy y Ravel, la tristeza de las criaturas en la felicidad sensible, no sería arte sin el abandono, por más que intermitente, al placer de lo sonoro. Pero eso vale para la relación de la técnica con el contenido en general. Lo que de nunca antes oído, de abismal, introdujo Schumann en la música no se debe sólo históricamente a los descubrimientos que él hizo en la técnica de la digitación pianística, sino que está esencialmente ligado, en cuanto nueva dimensión de la experiencia espiritualmente musical, a la escritura pianística. Él mismo aludió en una ocasión a que la diferencia entre sus trabajos tempranos y tardíos residía en el hecho de que en los primeros habría tratado de dar específicamente al instrumento lo suyo, mientras que en los segundos se habría vuelto indiferente a ello. La descripción puede ser correcta, pero la calidad de las composiciones atestigua contra el rumbo emprendido por Schumann. Su música fue inspirada cuando él se dejó inspirar por el piano. Análogamente sucede, cada vez más, con toda la música.

El hecho de que en música contenido y técnica sean idénticos y no-idénticos no dice nada menos que el concepto de técnica incluye su propia dialéctica. A ésta remite el hecho de que el término «técnica compositiva», de fecha reciente por antigua que pueda ser la cosa, apenas se emplea antes del siglo xix . Aparece por vez primera con la autorreflexión artística sobre el componer, con la consciencia de un dominio progresivo del material sonoro por parte de la intención compositiva, con la libertad creciente en el control de los recursos, los cuales, precisamente por ello, se autonomizan. Este progreso se consuma, lo mismo que cualquiera de racionalización, gracias a la progresiva división del trabajo: a medida que se van conquistando nuevos estratos del material, son cultivados por especialistas como territorios separados y luego se reintegran a la unidad del contexto estético de sentido. Estos nuevos sectores emergen en principio fuera de la auténtica praxis compositiva; en Bach, por ejemplo, aún domina un cierto capricho en la realización instrumental por comparación con el texto de la composición. Las técnicas en sentido más estricto prosperaron la mayor parte de las veces junto con el procedimiento compositivo mismo, en tanto que resultados, efectos añadidos como aquellos que

el Tratado de instrumentación de Berlioz elogia en Gluck y Weber. Este elemento orientado hacia fuera, en cierto modo comunicativo, de la música penetra entonces en el interior de su ley formal. Ya no se configura meramente el sentido musical, sino que al mismo tiempo se compone la ejecución musical, la reproducción. Desde Berlioz la interpretación se ha puesto virtualmente en manos del compositor, con lo cual se ha rebajado ya la tensión entre texto e interpretación. Pero este adelanto implica negativamente que la interpretación, el medio, logra la primacía sobre aquello a lo que debe servir, la composición. La técnica compositiva en cuanto reflexión sobre los medios, los cuales en principio eran distintos del fin, en origen sin duda lo mismo que el tratamiento del parámetro instrumental en cuanto una particular destreza artística derivada de la reproducción, no se sedimentó hasta la segunda mitad del siglo xix como parte de la composición. La tecnificación de la obra de arte musical madura con la inclusión de técnicas que se habían desarrollado extraterritorialmente, en el curso de la evolución técnica global. Así, la trompa de válvulas, la condición decisiva del arte de la instrumentación compositiva en Wagner, hacía mucho tiempo que estaba a disposición, antes de que sonara su hora compositiva, por no hablar del saxofón. El concepto de técnica musical se complica de un modo comparable al cine. Medios primariamente en absoluto emanados de lo compuesto se reciben para su ampliación, pero con ello también plantean enseguida sus propias exigencias, de tal modo que en lo estético se instituye normativamente algo por así decir extraestético. La unidad de la época, en última instancia la de la tendencia social global, se impone sobre las obras de arte a pesar de éstas. Ésta es la ley del movimiento dialéctico de la tecnificación de la obra de arte. Es la de su creciente integración y su autoalienación. Integración, porque la tecnificación permite que cada vez más sectores que antaño estaban asentados junto a la forma estética se incorporen a ésta y se sometan a la unidad. Autoalienación porque tal totalidad se mide por algo ello mismo especializado, los medios objetualizados, separados del contenido, y se contrapone a aquella subjetividad sin la cual no se puede pensar el contenido estético. Cuanto más completamente se sometan los medios al fin, tanto más amenazador se hace el dominio de los medios sobre el fin: la dialéctica estética

del amo y el esclavo. En lo falso, cualquier integración va acompañada de una desintegración. Ésta hace que en el todo meramente desaparezca aquel momento que sólo en cuanto conservado en él hacía del todo un todo.

Prototípico de todo esto fue Berlioz, el protofenómeno de la modernidad en música, el primero en el que tanto la continuidad de la tradición como la de la estructura musical misma se rompieron en pedazos. Él creó la técnica compositiva en sentido estricto, como control consciente de sí mismo de un estrato del material, el de la realización instrumental, hasta entonces dejado al albur. Al mismo tiempo, en él en cuanto el primer compositor importante –Gluck, por ejemplo, aparte– era insuficiente la técnica compositiva, la capacidad para lograr una configuración unitaria, coherente, totalmente formada. En su música, en cuanto la más antigua del periodo moderno, el contexto musical de sentido y el sentido musical mismo parecen dudosos. El primer técnico de la música no fue ya, en cuanto primero, un buen músico: la organización instrumental, la desorganización compositiva son en él complementarias. Precisamente de eso depende su efecto moderno. La explosión del sentido, en el control de lo fenoménico, el shock, define su contenido: la negación del sentido se convierte en el sentido, lo mismo que en el positivismo la negación de la filosofía constituía la filosofía. El hecho de que su música programática quisiera describir un trance por efecto del opio no es una extravagancia romántica, sino la verdad sobre la incipiente crisis de la lógica musical. Esa crisis no continúa en Wagner, sino en Richard Strauss, en quien la tecnificación y la técnica de la sorpresa, es decir, la permanente suspensión del contexto de sentido, la lógica musical, convergen. Desde que participa enfáticamente del progreso –industrial–, es decir, desde la Sinfonía fantástica, la música, al igual que toda la sociedad industrial, tiene que pagar también el precio del progreso.

Si todo no engaña, esta evolución ha alcanzado hoy en día un extremo. La separación entre la técnica y lo compuesto, que en Berlioz, Liszt, Strauss apareció de un modo tan inocentemente provocativo, ha sido abolida. Todos los sectores musicales se han convertido, en virtud del control racional, en momentos compositivos y están mutuamente relacionados: desde el

dodecafonismo esto ha sido transparente como telos[2] del componer. La organización integral del texto musical ha reducido, por influencia de éste, el margen de variación en la interpretación y, según su idea, amenazaría a la interpretación misma. Ante partituras en las que cada nota, cada cualidad estructural, tiende a definirse inequívocamente, el deseo de interpretación deviene obsoleto. Frente a tal música, lo que se perfila como el verdadero ideal interpretativo es la lectura silente con imaginación precisa. La obra integralmente compuesta, en cuanto al mismo tiempo integralmente definida, es ya su propia realidad. A la inversa, el desarrollo de los medios mecánicos de reproducción, que como en las artes plásticas permiten fijar la música independientemente de la ejecución efímera y sus contingentes elementos, aproxima decisivamente la producción a la reproducción. La evolución tecnológica, en cuanto en principio extramusical, luego supervisada por la intención compositiva, converge con la intramusical. Si las obras se convierten en su propia reproducción, es de prever que las reproducciones se conviertan en las obras. Con la absoluta realización sonora de algo compuesto, por medios electrónicos, quizá también ya mediante la perfecta grabación en cinta o cable, surgen dudas sobre la escritura en forma notada: como si se pudiera producir música inmediatamente como se pinta un cuadro y omitir el significativo estrato intermedio, la escritura como un formalismo ornamental. Con ello se rebaja necesariamente más la tensión entre técnica y contenido. Cuanto menos resulta ya la representación musical representación de algo, tanto más la suma de los medios parece concordar con la de lo representado mismo. Los intentos de, frente a esto, reservar un apartado exento de tecnificación para lo representado, el espíritu, el sentido, están condenados a la impotencia. El espíritu, apologéticamente cultivado como una rama junto a la técnica, es precisamente por ello víctima de aquellos mecanismos a los que él se figura estar resistiéndose, y se niega a sí mismo. Hoy en día, predicar sobre el espíritu en la música es más o menos tan reaccionario como lo era hace cincuenta años, cuando ante De lo espiritual en el arte de Kandinsky alguien elogiaba lo grato para los sentidos. El espíritu, la cultura en general están perdidos en cuanto apelen a sí.

Pero a la obra de arte en cuanto la totalidad de los medios no le

va mejor, no está menos en peligro, que a la del espíritu conservado. La legítima exigencia de que se haga justicia al material, la cual se toma totalmente en serio a la obra de arte, pues no le adscribe nada más que lo que ésta garantiza con su propia forma y en último término ejecuta la vieja sentencia sobre el exceso de intención alegórica, se vuelve contra la coherencia del contexto, su propio ídolo. La coherencia que ya no consista más que en relaciones que se puedan señalar con el dedo deja de ser un contexto. Se descompone en los elementos que impotente, de manera abstracta, subsume. La corrección verificable en la composición, elevada a lo absoluto, se produce a costa de un contenido de verdad que no cabe buscar en ningún lugar fuera de la obra y, sin embargo, se evapora en el instante en que la obra se agota en la inmanencia de su circunstancia. Lo mismo que en una comunidad totalmente dominada por la administración todos los elementos engranan entre sí, lo mismo que en ella todos funcionan para todos sin fisuras, pero ninguno sabe ya para qué funciona el conjunto; lo mismo que a ninguno se le devuelve lo que bajo la coacción de la identidad universal de todos cedió de su esencia no-idéntica, así a los impulsos individuales no se les devuelve nada de lo que los empuja al todo. Pero puesto que la esencia del todo artístico reside en la interacción con las partes, lo que resulta es una marcha al ralentí en cuanto la interacción cesa en favor de la decisión previa por el todo. La adaptación sin resistencia a las posibilidades técnicas liquida aquello por mor de lo cual se busca la adaptación, la autoconservación de lo compuesto. La técnica y el contenido musicales, totalmente imbricados, se devoran recíprocamente como los dos leones del viejo tebeo. La técnica extramusical ya no funciona como correctivo del asunto y se convierte en instancia única. El fetichismo de los medios hacia el que de cualquier modo toda la cultura musical oficial corre sigue triunfando entre sus enemigos vanguardistas. La integración de técnica y contenido en su clímax se convierte en reanudación de su rígido dualismo. La afectación de objetividad recuperada es engañosa. La expulsión del momento subjetivo de una construcción reificadoramente objetual que, no siendo inmediatamente consumable, meramente puede probarse en correspondencias abstractas, no es un acto de objetivación. Precisamente su expulsión

lleva inconscientemente el subjetivismo a un extremo, un proyecto de dominio de la naturaleza que adora el resultado petrificado de sus manipulaciones como un ser en sí. El lenguaje musical que desde su propia omnipotencia se proclama absolutamente perentorio y está orgulloso de lograr lo que otrora logró la tonalidad, en lugar de abandonarse a la felicidad de haberse por fin deshecho de aquella universalidad desde hace mucho anticuada, este lenguaje se aproxima al galimatías de un arbitrio ya no reprimido por nada perentorio, a la instauración del abracadabra como el sonido de la creación.

La tendencia de lo integral a la desintegración no cabe juzgarla según sus criterios externos, no es una pérdida de tesoros sagrados de cuya inalienabilidad poder jactarse. El hecho de que todos los elementos y dimensiones musicales se nivelen mutuamente a fin de promover un contexto total de sentido, su liberación de todo lo ajeno a ello, heterónomo, que no se disuelve en él, eso precisamente socava el contexto del sentido. Un rasgo de todo lo que se manifiesta musicalmente que lo rompe; que a partir de una disposición del material de ninguna manera idéntica con el material se extiende inexorablemente sobre el material en lugar de atender a dónde de por sí quiere ir lo que se manifiesta, interrumpe en medio de la determinación en que todo se refiere mutuamente a aquello que vincula. Incluso desde el punto de vista compositivo, la atomización es el complemento de la integración; incluso desde el punto de vista compositivo se hace virtud de la victoria del pensamiento sobre un ente que ni sigue resistiendo ni ya existe. La necesidad absoluta que aquí y allí hilvana totalmente un grupo de notas a partir de esas notas, ese ritmo, esas alturas sonoras, grados de intensidad, timbres, hasta puede que modos de interpretación, la subsunción exitosa, confiere al mismo tiempo el carácter de lo caprichoso al fenómeno individual sin el que la música explícita ahora no puede siquiera sobrevivir en el tiempo. Cuanto menos puede ser otra cosa de lo que es, tanto más suena como si también pudiera ser otra cosa. Esto, no pérdidas ideológicas de un contenido extramusical, es lo que define auténticamente la crisis del sentido en la que la integración de éste con la técnica adquiere consciencia de sí misma.

Todo esto puede abordarse desde el punto de vista técnico. La

idea de identidad absoluta que inspira a la obra de arte tecnológica es la de la unidad de un sistema deductivo, en una acepción apenas ya metafórica, sino literal: todo lo que ocurre en una música de esa clase debe inferirse, excluyendo lo contingente cuanto se pueda, de una premisa tan reducida, mínima, como sea posible. Como ideal se formuló en una ocasión que en una composición desde el punto de vista serial totalmente consecuente toda la pieza debía estar ya establecida de antemano, hasta el último acento, por la elección del material de partida. Pero esto presupone que todos los parámetros musicales puedan reducirse a un denominador común: precisamente ese material básico. Ahora bien, es indiscutible que todos están ligados con todos; que el tratamiento aislado de cualquier dimensión musical no sólo retrocede en la evolución, sino que también comete una injusticia con cada dimensión individual en la medida en que cada una sólo referida a otra se convierte en lo que es: en esto ha acabado la praxis compositiva contemporánea por desembarazarse de la disciplina académica dividida por especialidades. La expresión más drástica de esto es la sustituibilidad de los parámetros. Ya hace decenios que Ernest Newman[3] señaló que, por ejemplo, la disposición instrumental puede producir la aprehensibilidad de armonías muy complejas. Durante su fase expresionista, Schönberg probó la sustituibilidad con la melodía de timbres, por ejemplo en aquella tercera de las Piezas para orquesta, op. 16 , más tarde en la identificación de la vertical y la horizontal, de armonía y melodía, en el dodecafonismo, la cual, por supuesto, sólo pudo conseguirse como función de un tercer parámetro, el contrapuntístico. La praxis más reciente ha elevado esta tendencia a concepto y a norma comprehensiva, omnilateral. Así, ha tropezado con la cuestión de la identidad absoluta de los parámetros, que desde el punto de vista teórico Stockhausen abordó con aquella energía que llega a lo extremo. Quizá su intención puede reducirse a la fórmula de que incluso los parámetros definidos por la simultaneidad y el timbre, es decir, los en apariencia intemporales, podrían también identificarse como temporales. Pero, gracias a su temporalidad, tal identidad de los parámetros sigue siendo abstracta: ellos también son no-idénticos al mismo tiempo. Asimismo la vertical ocurre, por cierto, en el tiempo; pero en éste funciona como contrafuerza, por así decir

especialmente. Sin embargo, más allá de esto, los más avanzados de entre los compositores jóvenes reconocen, sin duda, que de las relaciones interválicas no se siguen inequívoca, perspicaz, realizablemente relaciones temporales, desde las duraciones de las notas y las pausas hasta la forma, tal como, a la inversa, los timbres en el fenómeno se sustraen a la continuidad sin fracturas con los demás parámetros. El aspecto objetivamente físico, incluido el que tiene que ver con la «psicología de los sonidos», cabe distinguirlo –para citar la antigua terminología de Ernst Kurth– del específicamente musical, que Kurth, de manera evidentemente equivocada, hacía objeto de una psicología de la música. Ésta comprende la mediación subjetiva de los fenómenos musicales, a los que cabe equiparar con los procesos físicos tan poco como un fenómeno perceptivo equivale al proceso cerebral que fisiológicamente lo causa. Absurda, falsa resulta la obra de arte técnica en todos los casos en que ignora esa no-identidad, en que trata lo irregular como si fuera regular; naranjas multiplicadas por máquinas de escribir. Meras analogías en el tratamiento de los parámetros de una composición se confunden con un estricto momento de unidad que garantiza la necesidad del discurso. Lo proscrito, la apariencia, se cuela. En cuanto medio de la unidad estética, la analogía podría ser legítima allí donde la unidad misma no se ha pretendido literalmente sino como ilusión, por ejemplo en la relación entre armonía y timbre en Wagner. Pero si la aspiración a la integración es rigurosa, la obligación de unidad aumenta de tal modo que, cuando el fenómeno la viola, peca contra el propio principio y se convierte en capricho, sacrificando junto con el sentido la corrección. La necesidad de una actitud abstracto-matemática, impuesta desde fuera, sin mediación objetiva, al fenómeno musical, guarda afinidad con el azar absoluto. No es imposible que sea precisamente esto lo que proclaman los recientes experimentos «aleatorios». En desintegración evidente alcanza autoconsciencia productiva la composición integral. Al negar el sentido musical, niega su propia raison d’être . Summum ius, summa iniuria [4] .

Si no se quiere, como panegirista del pasado, invertir en vano el proceso que ha llevado a esto, pero tampoco abrazar el absurdo, el cual pierde su legitimidad en cuanto deja de ser provocativo y se

instituye como positividad, debe reflexionarse sobre de qué depende si se ha realmente de obedecer a la evolución tal como querría su dictatorial gesto, el cual provoca dudas sobre la autoridad objetiva que lo respalda. Pero eso es el texto musical. En nuestros días su concepción se basa en la opinión positivista, por lo demás curiosamente incompatible con el clima espiritual de la música reciente, de que es una indicación de ejecución, o incluso un sistema de señales, que apunta a la comunicación y la «información». De él depende la unidad sin mediación entre lo compuesto y la realización, el axioma de la identidad absoluta de los parámetros, en último término la idea de la integración sin tensiones de la obra de arte. Esa visión del texto nace del hecho de que lo que en otro tiempo se antojaba una mera representación de la música la composición lo toma por su cuenta, incluso de aquella convergencia entre técnica musical y extramusical que promueve a compositor al técnico de sonido y al electricista. Una vez ha alcanzado en el proceso musical de producción el puesto que posee en el industrial, los compositores se afanan por emularlo. Todo esto obedece al hechizo de ese ambivalente progreso que a costa de lo posible se mide con lo supuestamente literal y fáctico en cuanto garante de la irrefutabilidad; el cual se obstina en lo que es el caso y por tanto se convierte secretamente en una regresión a cuya orientación, por de pronto, tiende la sociedad tardoindustrial.

No obstante, si en origen la notación musical no era ni siquiera una indicación de ejecución, una prescripción, sino apoyos a la memoria, una manera de asegurar la tradición, una objetivación de lo imaginado, espiritual, algo de ello ha conservado siempre. En la escritura musical, lo mismo que en el lenguaje verbal, se aúnan el momento del signo, que ha acabado por secularizarse como comunicación, y el de la copia, el de la semejanza con lo representado. La escritura musical no sólo forma la base de la interpretación, sino que constituye también algo independiente de ésta, del mismo modo que la escritura verbal es, en cuanto lectura silenciosa, la condición de la objetivación de algo espiritual sin tener en cuenta la transmisión. Si ese momento de autonomía en el texto musical se elimina, la tensión entre lo compuesto, la escritura y el sonido se desvanece en favor de una primitivización que, por la complejidad de los medios que quiere resarcir de ella, no hace sino

surgir de un modo tanto más craso. Lo mejor que amenaza con perderse y que no se puede salvar aisladamente sólo se reencuentra en la cosa misma cuando la energía compositiva se dirige a la partitura como a la objetivación del sujeto, en lugar de aferrarse al sujeto extramusical o a la objetividad manipulada. La nivelación de lo compuesto en su apariencia sólo cabría corregirla mediante la primacía de lo compuesto en cuanto algo tensamente contrapuesto a la realización, lo cual no se amolda a ésta y quizá piensa en ésta tan poco como Beethoven en aquel «miserable violín»[5]. Entonces ni siquiera los medios intracompositivos ejercen ya un dominio ciego: este dominio mismo es el de lo meramente fenoménico. Al mismo tiempo se extraería toda la consecuencia sociológica de una situación de la música que sólo dice lo socialmente verdadero cuando niega obediencia a la norma social dominante, ese ser de todo para todo en el que meramente se oculta la voluntad de quienes controlan la producción. Únicamente la crítica inmanente es el medio de la nueva cualidad. De la experiencia de la incomunicabilidad social de lo que en cuanto totalidad de lo fenoménico opta por la comunicabilidad técnica como norma suprema; del reconocimiento de que incluso la introducción formal de las reglas psicológicas de la recepción en lo compuesto, si es que se lograse de otra manera, hoy en día no podría ganarle oyentes favorables a la música avanzada, cabe aprender que la actitud positivista hacia lo positivamente dado no garantiza la relación de la música con los hombres. Posibilidades de una comunicación de lo verdadero únicamente se darían en una música que, sin de ningún modo perseguir ésta, se apartara del fenómeno y, mediante la irreconciliabilidad, derrotara a aquellos a los que debe permanecer ajena en la medida en que se encuentra a su merced.

El progresivo entretejimiento de arte y técnica no cabe aceptarlo meramente como irrevocable. Contiene el potencial de algo mejor. Si el arte ha de ayudar a la recuperación de una naturaleza mutilada por el espíritu dominante, a que alcance la libertad, ello únicamente será posible mediante la liberación de la heteronomía. No se puede, sin embargo, pasar en silencio lo falso en la actual praxis tecnocrática. Tampoco, por tanto, eludir la diabólica dificultad de ejercer la crítica sin el una y otra vez vano gesto del hasta aquí hemos llegado. Es también evidente lo insuficiente de

una mediación y unas síntesis como las impulsadas por no pocos compositores de mediana edad que agregan a sus piezas conquistas de la tecnificación radical como fermentos contra el propio envejecimiento, sin llegar hasta el extremo. Pero por bien que se crea saber incluso desde el punto de vista estratégico a favor de qué y en contra de qué se está, la tarea de decirlo convincentemente es desesperada, y eso revela la objetividad de la contradicción. Pues es una simple tautología que carece de sentido componer sin sentido; pero el sentido, componer con sentido, no es algo que se adjunta aditivamente al ineludible proceso integral. Únicamente puede ayudar, quizá, la reflexión sin contemplaciones de la cosa sobre sí misma, un auscultarse técnico de la técnica aun allí donde se presenta ante el oído autocrítico como un muro sin grietas ni asideros. Si en la música vuelve realmente a ser hora de un giro hacia el sujeto, ciertamente no lo es de manera que éste de nuevo imponga su intención a la cosa. La mediación por el sujeto sólo sale bien en cuanto objetiva, en cuanto crítica del contexto técnico en sí mismo, no como aquello que entonces uno piensa, siente, ni siquiera en cuanto lo que imaginativamente oye en intimidad aislada. La comprensión musical se incrementa con la experiencia de la forma y su tendencia objetiva tanto como la forma con la imaginación subjetiva. El envejecimiento de la nueva música no lo combate su fase antigua, sino la negación determinada: un envejecimiento que se hace consciente de sí y por tanto se eleva por encima de la controversia. El lugar para ello son las obras auténticas. A la teoría le conviene la modestia: un pícaro da más de lo que tiene.

De todos modos, la teoría no queda totalmente desvalida frente a la praxis: ella misma surge en la reflexión sobre sus experiencias. Veamos algunas reglas empíricas, modelo al mismo tiempo de ponderaciones como las que el compositor puede hacerse en su propio trabajo:

1. La reflexión sobre la relación entre inversión y resultado resulta absolutamente necesaria en el sentido de la economía técnico-artística. Diletantes en todo o en parte mandan constantemente composiciones elogiadas en cartas de acompañamiento por cualesquiera estructuras o relaciones seriales presuntamente nuevas, pero que como música se presentan en un

estado de extrema pobreza. La mayor parte de las veces la tontería puede reconocerse a primera vista en que se compone rígidamente de barra de compás en barra de compás, sin que el movimiento, ni siquiera el interior, lo disimule. Característico es además que, tras una ocurrencia más o menos plástica al principio, la fuerza perfiladora quede paralizada rápidamente, a menudo tras pocos compases; que se continúe de manera informe-mecánica. Pero lo que una y otra vez ocurre musicalmente en tales ejercicios es incomparablemente mucho más simple que las combinaciones seriales de las que los jóvenes alardean: en algunas ocasiones tan primitivas, que el contexto sería comprensible aun cuando no se empleara ninguna serie en absoluto. Muchas veces éste se apoya en simetrías rítmicas que, por su parte, no se compadecen totalmente con las asimétricas relaciones interválicas. O bien entre los compases o grupos de compases contados, no atravesados en su forma por ningún espíritu, no se establece en absoluto ninguna conexión, y ni siquiera la serie cambia nada en ello. Pero tales obras menores arrojan alguna luz también sobre no pocas que tienen « métier »[6]. Ya contra un movimiento como el último del Concierto de cámara de Webern podría heréticamente objetarse para qué sirven los artificios seriales cuando lo que de ahí resulta al final es una marcha de fin de fiesta. Si en no pocos sucesores el infinito esfuerzo de inclusión de todos los parámetros en la construcción produce una especie de unanimidad a partir de inconexas notas goteadas, en largos pasajes crasamente monótonos tampoco el simpatizante puede sustraerse totalmente a la impresión de que se habrían levantado pesas de goma con máxima fuerza muscular. De la composición avanzada, lo mismo, por lo demás, que de todo radicalismo que no quiera discurrir en el vacío, forma parte una conveniente porción de sentido común. Entre quienes lo descubren demasiado tarde es de temer que se conviertan en renegados y que repudien aquello en lo que otrora harto ingenuamente se empeñaron. Ningún compositor responsable puede, por la responsabilidad encarnizada con respecto a los medios, dispensarse de vigilar cómo es la música que de ahí resulta: si su propia estructura, su peso, su tensión justifican los medios, si ha menester éstos y no otros.

2. Si, en el curso del desarrollo de la obra de arte técnica, el

compositor se convierte en controlador de su propio trabajo, este control no puede agotarse en la construcción, sino que debe extenderse hasta dilucidar la medida en que la construcción se encuentra ella misma en el fenómeno. Eso es más fácil decirlo que hacerlo, pues no hay ninguna norma abstracta que decida al respecto. No se trata de si uno «percibe» todo lo que desde el punto de vista constructivo hay en una composición: es decir, inmediatamente tan realizado como la recurrencia de un tema. Ya Beethoven, como Schenker ha mostrado, conoce por debajo del trabajo motívico-temático oficial relaciones que instauran tanto más profunda y perentoriamente la unidad cuanto menos se las manifiesta. No fue nunca en absoluto intención de Schönberg hacer audibles las series como tales –fuera como tema, fuera como algo semejante a la tonalidad–, sino que éstas debían producir latentemente una organización que precisamente en las obras extensas del Schönberg tardío se verifica de hecho como «cemento». Pero esta latencia de principios constructivos operativos no es un salvoconducto para apartarlas de toda relación posible con el fenómeno sonoro. Se da ahí un valor umbral. Cuanto menos en general se puede describir lo que de principios constructivos se realiza en el fenómeno siquiera indirectamente y lo que se marchita hasta convertirse en ejercicio esmerado, tanto más importante es la tarea del oído controlador del compositor. Cuando, por ejemplo, parámetros como las duraciones y los intervalos, que se sustraen a la identidad musical, son pese a todo tratados consistentemente en la construcción, toda sensibilidad para la construcción en el fenómeno es excluida de antemano, vano el afán. Es más, correspondencias, por poner un caso, temporales entre pausas individuales y valores de notas separados entre sí por largos pasajes no cabe tampoco aprehenderlas como elementos inconscientes de la experiencia de la obra de arte a no ser que se las aclare por medio de recursos compositivos más evidentes como llamativas analogías de timbre o ritmo. El control de tal relación es objetivamente necesario si es que la construcción no ha de seguir siendo preartística y sin autoridad sobre la cosa misma, la música; pero sólo el sujeto vivo puede lograrlo. La objetividad misma lo llama a la composición.

3. La prueba de la relación entre construcción y fenómeno es la

representación viva. Ahora bien, desde que la música se hurtó a la tonalidad, se cuentan anécdotas –preferentemente de músicos de orquesta– que denigran a los compositores modernos como impostores por no haber advertido groseros errores de todo tipo, intencionados o no, en la interpretación de sus propias obras. Las historias son en su mayor parte apócrifas. Además, un buen oído es una ventaja inestimable para componer, pero de ningún modo idéntica a la capacidad compositiva. He conocido compositores muy importantes con oído poco fiable; pero sobre cómo se compone, si con una imaginación absolutamente exacta o si el compositor escoge las mejores entre posibilidades no del todo inequívocas y fijas realmente escuchando, probando, comparando, crítico de sus propias ideas, sólo los maestros de escuela podrían formular aseveraciones convincentes. Haydn, recientemente Stravinski, al que, por cierto, no se puede acusar de que su música encaje precisamente en el material sensible, trabajan al piano. Mozart o Schönberg lo desdeñaron. Tampoco eso, sin embargo, cabe transmitirlo mecánicamente de lo antiguo a lo reciente. En una música que exige que el más mínimo de sus momentos esté rigurosa e imperativamente predeterminado por la construcción, la exactitud en la concepción de tales momentos adquiere un peso totalmente distinto que allí donde la escritura se entiende de antemano como mera aproximación a la música viva y deja a la concepción un cierto margen de variación. Si en una composición serial no hay nada realmente libre; si toda desviación de la partitura construida pone en peligro la coherencia de ésta, entonces el compositor tiene de hecho que pensar y realizar cada nota exactamente, con todas sus indicaciones, tal como está ahí; de lo contrario niega su propio principio. Ya en el Webern tardío sorprendía hasta qué punto a veces se alejaba en cuanto intérprete de lo que estaba en el papel; precisamente gracias a la flexibilidad con que él ejecutaba sus mondrianescas construcciones adquirían éstas sentido musical, y podría preguntarse si éste no se importaba como de contrabando a las austeras líneas que por supuesto, pues, no anunciaban la aspiración a una determinación total. No obstante, si en el curso posterior del movimiento conclusivo de las Variaciones para piano, op. 27, debido a la libre ejecución, las notas que entran en las partes débiles del compás ya no pueden entenderse como tales en

absoluto, de modo que la construcción de toda una variación, según ésta está escrita, ya no aparece, eso despierta ya dudas sobre el principio constructivo mismo. Si, de hecho, hubiera que acreditar que un compositor importante de complicadísima música serial se comporta con lo escrito, ante todo desde el punto de vista rítmico, de manera absolutamente soberana –e incluso el más experimentado difícilmente podrá juzgar sobre ello a partir de la mera lectura–, eso sugeriría que un día se desligará de los principios de la composición integral y simplemente seguirá a su oído; el siguiente paso sería que ya ni siquiera anotara en el sentido de la construcción integral, sino tal como él oye y toca. Pero, en cualquier caso, todo compositor que no quiera ser víctima de una construcción reificadoramente alienada, debería esforzarse al máximo por comparar la partitura con su propia imaginación. Las consecuencias de tal comparación podrían muy fácilmente socavar el principio de la composición total.

4. El origen de los nuevos principios constructivos es el dominio de una plenitud –tal fue esencialmente la de la sin par fantasía combinatoria de Schönberg– que, tras la eliminación de los soportes tonales, acaba en lo caótico si no es que por sí misma, a partir de sus propias condiciones materiales, se reprime. Pero ¿qué pasa allí donde no hay caos, allí donde no hay nada que reprimir y está decidida de antemano la victoria de principios que sólo en el conflicto con su contrario, los impulsos musicales rebeldes, difusos, reciben su sentido? ¿De dónde ha de venir entonces la «estrella danzarina» de Nietzsche[7] ? La pregunta debería circunscribir técnicamente la situación que en el efecto se muestra como pérdida de la tensión interna. Los escalofríos de Webern no refutan la sospecha contra la música sumamente construida, que es pobre pero que carece de la concentración de la quintaesencia. Hoy en día todo compositor tendría que preguntarse en qué tiene la construcción su material; y qué se atrofia con la construcción. Sólo eso no basta para producir música tensa, pero podría impedir muchos diagramas superfluos. La contraposición entre temática y elaboración está obsoleta, pero la consecuencia de ello sería la plena plasticidad de todo lo fenoménico; todo tendría que ser temático, no todo por igual atemático e informe. El medio para la organización de lo complejo es la polifonía completamente elaborada, pero ya no lo es

en cuanto ante tanta canónica implícita se reduce a monodia. Este peligro de atrofia de lo que auténticamente sucede desde el punto de vista compositivo en favor de los principios que lo respaldan; la devaluación de lo determinado en favor de los determinantes parece particularmente flagrante en el ámbito de la electrónica. Ésta significa, según la idea, el desencadenamiento de todos los medios y colores sonoros tanto como su mediación recíproca, mientras que hasta ahora estaban ligados a la contingencia de los medios sonoros y separados entre sí por sus peculiaridades. Pero la mayor parte de lo electrónico que he oído, incluso una composición por su trazo tan chocante y fuerte como los Adolescentes de Stockhausen, parece, por comparación, como la transposición y ampliación de ideas pianísticas al nuevo material y se muestra extrañamente no afectada por lo que auténticamente habría que esperar del continuo cromático, el potencial de una polifonía que podría constituir un espacio musical verdaderamente nuevo. Sólo en la multiplicidad de voces que tienden a enfrentarse y separarse, no en su reducción, se produciría la unificación constructiva.

5. Con razón se exige que la instrumentación se incluya en la composición, que se convierta en un «parámetro» del componer. Pero ¿qué significa «instrumentación funcional»? Difícilmente que según cualesquiera fórmulas los timbres cambien, se inviertan, reaparezcan como en un caleidoscopio; tampoco cuando haya relaciones entre esas fórmulas y las de las conexiones interválicas y temporales. Más bien, instrumenta constructivamente quien con cada timbre, pero ante todo con el modo de escritura orquestal, realiza todos los momentos constructivos encerrados en la composición, cuya comprensión es esencial para la del sentido musical; un procedimiento, por tanto, que no envuelve, como reza la crítica frase hecha, a la música en un manto orquestal, sino que convierte la propia composición de ésta en una articulación del sonido. El principio de la instrumentación constructiva no es el del cálculo cromático, sino la claridad compositiva. En esto hoy en día aún no se ha alcanzado la escritura orquestal del de ningún modo muerto Schönberg; una pieza académica del procedimiento la ofrece la elaboración de Webern de la Ricercata a seis voces de la Ofrenda musical . En lugar de tomar la instrumentación como un parámetro que únicamente de modo abstracto está mediado con los otros, la

composición debería desarrollar la instrumentación a partir del sentido de los acontecimientos musicales mismos: entonces se convertiría verdaderamente en un parámetro, en una función concreta de la música. Éste, uno de esos medios de objetivación que ella ha menester, la beneficiaría, a su vez, al no estar ya al amparo de los esquemas antiguos. Para instrumentar constructivamente de ese modo, se debe, por supuesto, saber instrumentar. Pero cualquier otro tratamiento de la paleta es mero divertimento.

6. Del hecho de que la idea de la completa predeterminación es una ilusión –pues ni se puede construir con inequivocidad absoluta, ni una construcción de esa clase coincidiría nunca en absoluto con la música tal como ésta se manifiesta–, los compositores deberían extraer la consecuencia de renunciar a esa ilusión. No obstante, se debe llevar más lejos lo que de principios constructivos se ha conquistado en el material. La contradicción sólo puede, sin duda, resolverse si el esfuerzo de los compositores se dirige en todas partes a la relación entre la construcción y la música tal como se manifiesta; si la ratio artística se emplea para cerrar la brecha entre la determinidad racional y lo sensiblemente presente. Eso lo sabía Schönberg cuando, radicalmente, derivó la serie de la ocurrencia temática y no a la inversa: el impulso musical primario es lo que debe generar el principio constructivo en cuestión. Cómo se justificaba eso es comprensible allí donde la construcción ulterior no permite comportarse así, sino que obliga a extraer de la serie las figuras; cualquier profesor de composición con cierta agudeza auditiva podría señalar con el dedo los puntos en los que eso sucede y designar lo hecho a medida, anguloso, arbitrario de tales figuras secundarias. Sería exagerado decir que la música integralmente compuesta no constaría en general más que de tales figuras secundarias. Ésta es su debilidad, y su tarea hoy en día ineluctable el redescubrimiento de figuras primarias, la generación de lo inmediato en la mediación universal. No hay en general ninguna mediación sin algo inmediato, del mismo modo que, a la inversa, la gran música no tolera tampoco nada inmediato que no estuviera mediado. La construcción debe por tanto ser precedida por una idea del todo a la que su diseño obedezca, y debe, siquiera sea atemáticamente, proponer las células de la construcción, los núcleos musicales de cualquier parámetro que sea, como libremente

generadas antes de que la construcción comience. Puesto que estos núcleos mismos no pueden pensarse como a priori subordinados a los principios constructivos, es imposible prescribirles normas determinadas; ni siquiera su dodecafonía. En eso siguen siendo hoy en día ejemplares las cuatro primeras de las Piezas para piano, op. 23 de Schönberg: trabajan con figuras básicas y están totalmente construidas; pero las figuras básicas mismas son «libres», y eso les confiere una concreción y una flexibilidad de cuya pérdida no resarce, a pesar de todas sus ventajas, la posterior docena estricta de sonidos en la figura básica. La predeterminación habría de incluirse en la libertad. El mismo discurrir de la música en el tiempo, que tiene su esencia en la generación de lo nuevo, algo que nunca ha sucedido, contradice la predeterminación. Ésta sacaría a la música de su elemento propio, el tiempo; la música totalmente determinada ya no sería algo en devenir, sino sólo un mero ser-ahí, y su devenir en el tiempo degeneraría en ilusión, lo no objetivo sin más. En una ocasión, ante la pregunta que en el curso de una entrevista se le formuló por la determinación total, Stockhausen limitó ésta mediante el concepto, tomado de la física en préstamo, de un ineludible momento de «indeterminabilidad». Pero esta indeterminabilidad no es una concesión que la imperfección irracional del material musical arrancaría al dominio musical de la naturaleza, sino que da nombre a lo único en que la determinidad constructiva misma encuentra su sustrato. Sabido es que en el primer movimiento del Concierto para violín , una de las obras más grandiosas de su periodo de madurez, a Schönberg se le deslizó en el tratamiento de la serie un error que afecta a todo un lapso, de modo que el movimiento se convertía en dodecafónicamente «falso». Michael Gielen [8] ha hecho el experimento de corregir el pasaje con las notas de la serie correctas, e informa, bastante plausiblemente, de que ello se demostró imposible. Pero así ni se refuta la técnica serial, a la que esta pieza debe su convincente estructura, ni en el fenómeno musical se hace ella menos lógica debido al «error», sino que éste representa, gracias a la construcción, aquella ruptura de lo por construir que es lo único que legitima la construcción.

[1] «el espíritu que se construye el cuerpo»: cfr. Friedrich Schiller, Muerte de Wallenstein , acto III, escena XIII, en Teatro completo , Madrid, Aguilar, 1973, p. 696. [N. de los T.] < <

[2] telos: en griego, «fin», «finalidad». [N. de los T.] < <

[3] Ernest Newman (1868-1959): crítico musical inglés. Fue el más famoso crítico de música británico de comienzos del siglo xx (para el Manchester Guardian , el Birmingham Daily Post , The Observer y el Sunday Time). Escribió libros sobre Beethoven, Liszt, Strauss y Elgar, pero se le recuerda sobre todo por su Vida de Richard Wagner (1933-1947), en cuatro volúmenes. Como crítico, buscó la precisión científica al evaluar; su forma de escribir se caracteriza por su argumentación rigurosa y su hondo humanismo. [N. de los T.] < <

[4] « Summum ius, summa iniuria »: en latín, «el mayor derecho, la mayor ofensa» (cfr. Cicerón, Los oficios , Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 38). [N. de los T.] < <

[5] «¿Acaso cree que yo pienso en su miserable violín cuando me habla el espíritu?» fue la áspera respuesta de Beethoven cuando, mirando por encima del hombro del compositor la partitura que éste estaba escribiendo, el Cuarteto para cuerdas en si bemol mayor, op. 130 , el violinista Ignaz Schuppanzigh exclamó, asombrado por las enormes dificultades técnicas de lo que veía: «¡Pero, venerado maestro, eso no se puede tocar!». [N. de los T.] < <

[6] « métier»: en francés, «oficio». [N. de los T.] < <

[7] «Yo os digo: Es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros. ¡Ay! Llega el tiempo en que el hombre no dará ya a luz ninguna estrella. ¡Ay! Llega el tiempo del hombre más despreciable, el incapaz ya de despreciarse a sí mismo. ¡Mirad! Yo os muestro el último hombre . "¿Qué es amor? ¿Qué es creación? ¿Qué es anhelo? ¿Qué es estrella?" –así pregunta el último hombre, y parpadea.» (Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra , Madrid, Alianza, 1975, p. 39.) [N. de los T.] < <

[8] Michael Gielen (1927): director de orquesta alemán. Tras desarrollar una importante carrera en Buenos Aires (1942-1949), ha

trabajado con muchas orquestas sinfónicas y en otros tantos teatros de ópera en Europa. Se distingue por la energía y la vitalidad infundidas a interpretaciones de complejas obras modernas. Ha estrenado obras de, entre otros, Zimmermann, Henze, Ligeti, Stockhausen, Yun, así como de compositores de la segunda escuela de Viena. [N. de los T.] < <

Quasi una fantasia
Escritos musicales II

Fragmento sobre música y lenguaje

La música se asemeja al lenguaje. Expresiones como idioma musical, entonación musical no son metáforas. Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje marca el camino hacia lo interior, pero también hacia lo vago. Quien tome literalmente la música como lenguaje, yerra.

Es semejante al lenguaje en cuanto secuencia de sonidos articulados que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. Lo dicen tanto más enfáticamente cuanto de superior clase es la música. La secuencia de sonidos es afín a la lógica: hay corrección y falsedad. Pero lo dicho no puede separarse de la música. No forma un sistema de signos.

La semejanza con el lenguaje llega desde el todo, el contexto organizado de sonidos significantes, hasta el sonido individual, el sonido como el umbral con el mero ser-ahí, el puro vehículo de la expresión. No sólo en cuanto contexto organizado de sonidos es la música análoga al discurso, semejante a un lenguaje, sino por la índole de su estructura concreta. La tradicional teoría musical de la forma sabe de frase, segmento, periodo, puntuación; pregunta, exclamación y paréntesis; frases subordinadas se encuentran por todas partes, las voces suben y bajan, y en todo ello el gesto de la música es prestado por la voz que habla. Cuando Beethoven demanda que una de las Bagatelas, op. 33 se ejecute «con una cierta expresión parlando », no hace sino resaltar, reflexionando, un momento omnipresente de la música.

Lo distintivo se suele buscar en el hecho de que la música no conoce el concepto. Pero no pocas cosas en ella se aproximan mucho a los «conceptos primitivos» de que se ocupa la epistemología. Emplea abreviaturas recurrentes, acuñadas por la tonalidad. Si no conceptos, ésta produce vocablos: de entrada los acordes que una y otra vez aparecen con idéntica función, también enlaces rutinarios como los de los grados cadenciales, muchas veces incluso muletillas melódicas parafrasean la armonía. Tales abreviaturas universales nunca podían entrar en un contexto. Dejaban margen para la especificación musical lo mismo que el

concepto para lo individual, y al mismo tiempo, análogamente al lenguaje, eran curadas de su abstracción gracias al contexto. Sólo que la identidad de estos conceptos musicales residía en su propia disposición, no en algo designado por ellos.

Su invarianza se ha sedimentado como si fuera una segunda naturaleza. Es ella la que hace que a la consciencia le resulte tan difícil abandonar la tonalidad. Pero la nueva música se rebela contra lo que de apariencia hay en tal segunda naturaleza. Las fórmulas congeladas y su función las elimina por mecánicas. Sin embargo, no en general la semejanza con el lenguaje, sino sólo la reificada, es la que abusa del elemento individual como ficha de juego, como señal descalificada de significados subjetivos no menos rígidos. También musicalmente hay una correspondencia entre subjetivismo y reificación. Pero su correlación no circunscribe de una vez por todas la semejanza en general de la música con el lenguaje. Hoy en día, la relación entre lenguaje y música se ha hecho crítica.

Por comparación con el denotativo, la música es un tipo de lenguaje totalmente diferente. En eso estriba su aspecto teológico. Lo que dice está, en cuanto fenoménico, determinado y oculto al mismo tiempo. Su idea es la forma del nombre divino. Es una oración desmitologizada, liberada de la magia de la influencia; el intento humano, por más que baldío, de pronunciar el nombre, no de comunicar significados.

La música aspira a un lenguaje sin intención. Pero no se escinde rotundamente del denotativo como un reino del otro. Se produce una dialéctica: está atravesada de intenciones, y por cierto que no desde el stile rappresentativo , que aplicó la racionalización de la música a la explotación de su semejanza con el lenguaje. La música sin ninguna denotación, la mera conexión fenoménica de los sonidos, se parecería acústicamente al caleidoscopio. En cuanto absoluta denotación, por contra, dejaría de ser música y se convertiría falsamente en lenguaje. Las intenciones le son esenciales, pero sólo en cuanto intermitentes. Remite al verdadero como a un lenguaje en el que el contenido mismo es evidente, pero al precio de la inequivocidad, que se ha trasladado a los lenguajes denotativos. Y como si ella, el más elocuente de todos los lenguajes, debiera ser consolada por la maldición de la ambigüedad, su parte

mítica, se ve inundada de intenciones. Una y otra vez muestra lo que denota y lo determina. Sólo que la intención siempre está al mismo tiempo velada. No en vano precisamente Kafka, en algunos textos memorables, le reservó un lugar como ninguna literatura antes. Con los significados del lenguaje hablado, denotativo, se comportaba como si fueran los de la música, parábolas interrumpidas; en extremo contraste con el lenguaje «musical» de Swinburne[1] o Rilke, imitativos de los efectos musicales y ajenos a la actitud musical. Ser musical significa inervar intenciones destellantes sin perderse en ellas, sino domesticándolas. Así es como se construye la música como estructura.

Se remite con ello a la interpretación. Música y lenguaje requieren de ésta en la misma medida y de manera totalmente distinta. Interpretar un lenguaje significa entender un lenguaje. Interpretar música significa hacer música. Una interpretación musical es una ejecución que en cuanto síntesis retiene la semejanza con el lenguaje y al mismo tiempo elimina toda semejanza individual con éste. Por eso la idea de interpretación pertenece a la música misma y no le es accidental. Pero hacer música correctamente es primordialmente hablar correctamente su lenguaje. Éste requiere imitación de sí mismo, no desciframiento. Sólo en la praxis mimética, que por supuesto puede interiorizarse como imaginación muda a la manera de la lectura muda, se abre la música; nunca a una consideración que la interprete independientemente de su ejecución. Si en el lenguaje denotativo se quisiese comparar un acto con el musical, sería más bien la transcripción de un texto que su comprensión significativa.

En contraste con el carácter cognoscitivo de la filosofía y las ciencias, en el arte los elementos reunidos para el conocimiento nunca se vinculan en absoluto al juicio. Pero ¿es de hecho la música un lenguaje sin juicios? Entre sus intenciones, una de las más urgentes parece el «Esto es así»; la confirmación dictaminatoria, incluso condenatoria, de algo sin embargo no expresamente dicho. En los instantes supremos, por supuesto también los más violentos, de música potente como el comienzo de la recapitulación en el primer movimiento de la Novena sinfonía , esta intención, por la pura fuerza del contexto, se hace inequívocamente elocuente. Resuena parodiada en piezas banales. La forma musical, la totalidad

en que un contexto musical adquiere el carácter de lo auténtico, difícilmente puede separarse del intento de proveer del gesto del juicio al medio desprovisto de juicio. A veces esto se logra tan radicalmente que el umbral del arte apenas resiste ya el asalto de la voluntad de poder lógica.

Según esto, la distinción entre música y lenguaje no afecta a ninguno de sus rasgos individuales, sino sólo al todo de su contexto. O más bien a su dirección, a su «tendencia», empleada absolutamente la palabra con el máximo hincapié en el telos de la música. El lenguaje denotativo querría decir de manera mediada lo absoluto, y éste se le escapa en cada intención individual, deja atrás a cada uno como definitivamente detrás de sí. La música da con él inmediatamente, pero en el mismo instante se lo oscurece, del mismo modo que la luz demasiado fuerte ciega unos ojos que ya no pueden ver lo totalmente visible.

La música acaba por parecerse una vez más al lenguaje en la medida en que, en cuanto al borde del fracaso, es enviada, lo mismo que el lenguaje denotativo, a la odisea de la mediación infinita a fin de traer a casa lo imposible. Su mediación se despliega según una ley diferente a la del lenguaje denotativo: no en los significados que se remiten mutuamente, sino en su letal absorción por un contexto que sólo redime el significado por encima del cual pasa en cada movimiento individual. La música rompe sus intenciones dispersas por su propia fuerza y les permite reagruparse en la configuración del nombre.

Para distinguir entre la música y la mera sucesión de estímulos sensibles, ha dado nombre a un contexto de sentido y estructura. En la medida en que en ella no hay nada aislado, en que sólo en el contacto corporal con lo más próximo y en el espiritual con lo lejano, en el recuerdo y en la espera, se convierte todo en lo que es, puede aceptarse esa palabra. Pero el contexto no es de sentido a la manera del instituido por el lenguaje denotativo. El todo se realiza contra las intenciones, las integra por la negación de cada una de ellas, individual, no fijable. La música en cuanto total recibe las intenciones, no diluyéndolas en una intención más abstracta, superior, sino, en el momento en que ésta se viene abajo, preparándose para la proclamación de lo no intencional. Es, por tanto, casi lo contrario de un contexto, aun cuando ofrece uno

contrario al ahí sensible. De esto resulta para ella la tentación a sustraerse por propia plenitud de poder a todo sentido: a comportarse como si de hecho fuera el nombre inmediatamente.

Heinrich Schenker ha cortado el nudo gordiano de la antigua controversia y se declara contra la estética de la expresión lo mismo que contra la formal. En lugar de lo cual, lo mismo que el Schönberg por él vergonzosamente no reconocido, ha ratificado un concepto de contenido musical. La estética de la expresión confunde las intenciones individuales ambiguamente elusivas con el contenido desprovisto de intención del todo. La teoría de Wagner no basta porque concibe el contenido de la música según la expresión de todos los instantes musicales extendida hasta el infinito, mientras que el decir del todo es algo cualitativamente distinto del denotar individual. La estética consecuente de la expresión acaba en la tentadora arbitrariedad de reemplazar la objetividad de la cosa misma por lo efímera y contingentemente entendido. Pero la contratesis, la de las formas sonoramente movidas[2], termina en el estímulo vacío o en la mera existencia de lo sonoro que se desprende de esa referencia de la forma estética a lo que no es ella misma y sólo por lo cual ella se convierte en forma estética. Su simple y por tanto renovadamente popular crítica del lenguaje denotativo se paga al precio de lo artístico. Lo mismo que la música no se agota en las intenciones, tampoco se encuentra, a la inversa, ninguna en la que no se den elementos expresivos: en música incluso la falta de expresión se convierte en expresión. «Sonoro» y «movido» son en música casi lo mismo, y el concepto de «forma» no explica nada de lo latente, sino que meramente retrotrae la cuestión a lo que se representa en el contexto sonoramente movido, a lo que es más que sólo forma. Únicamente la forma de lo formado es forma. La necesidad específica, la lógica inmanente de esa consumación, se desvanece: se convierte en mero juego en el que literalmente todo podría ser de otra manera. Pero el contenido musical es, en verdad, la profusión de todo lo que subyace a la gramática y la sintaxis musicales. Todo fenómeno musical apunta más allá de sí en virtud de aquello a lo que recuerda, de lo que se distancia, por lo que despierta expectativas. El epítome de tal trascendencia de lo musicalmente individual es el «contenido»: lo que ocurre en la música. Pero si la estructura o la forma musicales

han de ser más que esquemas didácticos, no envuelven el contenido exteriormente, sino que son la propia definición de éste en cuanto la de algo espiritual. La música se hace significativa cuanto más perfectamente se define de tal manera, no ya si sus momentos individuales expresan simbólicamente algo. Su semejanza con el lenguaje se cumple alejándose del lenguaje.

[1] Algernon Charles Swinburne (1837-1909): poeta y crítico inglés. Gran conocedor de las literaturas francesa e italiana, fue durante toda su vida fiel a los ideales republicanos y libertarios de la Revolución de 1848. Influido por Sade, Baudelaire y Hugo, cultivó un estilo progresivamente musical que fue recibido con indiferencia también creciente, hasta hacer de él uno de los grandes poetas malditos de la literatura inglesa. [N. de los T.] < <

[2] «Formas sonoras movidas: tal es el único contenido y el único objeto de la música.» Eduard Hanslick, Von Musikalisch-Schönen [De lo bello en música], 1854 (Darmstadt, 1973), p. 32. [N. de los T.] < <

I
Improvisaciones

Motivos

Beethoven observa sobre la cadencia del Concierto en mi bemol mayor : Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente [1] ; Schönberg emplea «libre» como una indicación de ejecución perentoria. Así confirman las excepciones las reglas de su tiempo: mientras que Beethoven priva a la libertad improvisatoria de su último residuo, la cadencia, y la somete a la intención subjetivo-compositiva, la libertad hoy en día se exige rigurosamente del intérprete, a fin de moderar la rigurosidad de la interpretación que la libertad de la composición prescribe.

Nada podría ser más revelador de la melancolía en el fondo de la música dirigida hacia el interior que la prescripción de Schumann: «En tono jubiloso». El nombre del placer desmiente su realidad, y el «en», que presupone un tono jubiloso como conocido y pasado, anuncia al mismo tiempo su carácter de perdido y el propósito de conjurarlo.

De Stravinski no se ha de temer ninguna revolución. Por su propia y la misma iniciativa se encarga del atentado con dinamita y del seguro de vida en la misma póliza; los cráteres producidos hoy por la explosión los visita por la mañana junto con sight seers [2] en la carroza oficial del ancien régime , y el pájaro azul [3] no tarda en construir su pacífico nido en ellos.

Los órganos se encuentran en un estado lamentable. Los orquestales, con su mala infinitud de registros y su mecánica expresiva, se vuelven increíbles, y sus enemigos acérrimos no son sólo los abogados de la enmohecida interioridad. Pero los arcaicos de la época de Buxtehude ofrecen poca variedad más. Todos, sin duda, habrán de enmudecer.

La Valse de Ravel sella la decadencia del vals. Un revenant [4] tiene antes que haber muerto.

Habría que investigar el significado de los extranjerismos en las operetas. En origen querían distinguir el aburguesamiento banal que marca el horizonte de fantasía de la opereta del pathos de la ópera romántica, que se sirve de las formas lingüísticas consagradas

y rechaza las vulgares. El aburguesamiento banal formó con la ópera romántica una entidad cerrada. La opereta invoca a ambas. El extranjerismo, en los años ochenta indicio de vulgarización irónicamente acentuada sobre la que el arte se siente superior, se convierte en los posteriores en el requisito aislado de una conversación cultivada que en la realidad ya no se da.

1927 [5]

Sobre la relación entre lo significado en Kant y en Beethoven no deciden ni las actitudes sinceramente morales ni el pathos ha mucho ya desintegrado de la personalidad creadora, de la que Kant por lo menos en una ocasión dijo que no había que hacer mucho alarde y que es por completo desmentida por las enajenadas construcciones del Beethoven tardío. Sin duda, sólo la persona enérgica es capaz de así formar separada de la base social; el plan constructivo, sin embargo, arranca a la persona de la obra muy poco enardecedora. Pero algo de ello posee Beethoven lo mismo que Kant y une a los dos en el mismo lugar histórico. Lo mismo que en la jerarquía del sistema kantiano la angosta región de los juicios sintéticos a priori preserva empequeñecido el contorno de una ontología en proceso de decaimiento, produciéndolo una vez más a fin de salvarlo; y lo mismo que tal producción se logra y se viene abajo en el punto de indiferencia de lo subjetivo y lo objetivo, así en la obra de Beethoven las imágenes de las formas hundidas emergen del abismo del hombre abandonado y lo iluminan; su pathos es el gesto de la mano que prende la antorcha; su éxito, la profundidad de la sombra en que la figura doliente se oculta del final de la luz; su sufrimiento sucede en la pétrea mirada que capta la macilenta luz como para preservarla para el resto del tiempo; su placer se parece al flameante brillo sobre muros que se cierran.

La explicación de la nueva música mediante antiguos recursos formales podría pasar si las antiguas categorías se aplicasen como esquemas de la representación que expresaran la extrañeza de lo nuevo por la dificultad de las configuraciones de lo conocido. Así, sin ningún lugar a dudas podría usarse la tonalidad en relación con el Schönberg tardío; pero no para mostrar que propiamente hablando también él compondría tonalmente –pues ¿qué música no podría, en última instancia, describirse desde el sistema de coordenadas del diatonismo, cuál no, por supuesto, también, por

ejemplo, según el dodecafónico?–, sino para mostrar que él no compone tonalmente; que la proyección sobre el esquema tonal comprende los acontecimientos de una manera mucho más complicada que aquella sobre uno más adecuado. Los modos de representación al uso no aspiran en modo alguno a la reducción a esquemas de representación. Más bien se otorga una dignidad natural a los antiguos recursos. Explicar con antiguos recursos significa entonces, al mismo tiempo, fundamentar la música en una naturalidad sin historia. El esquema de representación se transforma bajo cuerda en un autómata valorativo que encuentra bien lo que encaja y mal lo que causa demasiadas molestias. Precisamente la concepción histórica de la nueva música escamotea, por tanto, lo que de historia hay en ella. Casi cabría creer que toda explicación de la música a través de un principio estático-material, aunque sea una técnica acabada de descubrir en la actualidad, omite lo mejor y falsea la obra haciéndola moverse marcha atrás.

Hablan mucho ahora de la serenitas que viene marchando codo con codo con el nuevo objetivismo. Si al menos se supiera por qué de repente todos debemos estar contentos… ¿Se ha abandonado meramente al enfermizo Tristán para exhortar a su boca contrahecha por el dolor a la mueca del keep smiling [6] ? Y si ya la expresión en música se ha vuelto dudosa, ¿por qué debe entonces esto privado de expresión, cuya intención aún permanece en la oscuridad, acomodarse enseguida a la jovialidad de un brillante vacío? ¿No sería más difícil y más importante realizar lo privado de expresión? ¿No se ha inventado, a fin de cuentas, la serenitas apresuradamente, sólo a fin de persuadir a los hombres de que el vacío es lo más sagrado de todo en su comunidad? ¿No debe la serenitas incluso impedir inquirir con demasiada seriedad sobre esa comunidad? En nuestros días hay una auténtica serenata: de Schönberg. No es tan jubilosa.

A muchos críticos musicales se los puede reconocer bastante bien por el artículo indeterminado antes de los nombres de los autores en el genitivo. «El impresionismo de un Debussy»: así devalúan lo concreto que no han comprendido, a ejemplo de un tipo que no existe. La cultura es lo que media entre ambas cosas.

Entre las frases hechas más infames con que tratan de estorbar los cambios en la consciencia musical se encuentra la de la obra

«pionera, que señala nuevos caminos». Pues únicamente por su unicidad y validez se legitima históricamente para sí una obra; sólo lo que en sí mismo es verdadero y consistente afecta al proceso objetivo; la obra concreta nunca puede construirse a partir de la totalidad histórica, sino que en sus más mínimas células está encerrada la totalidad. Pero al sustituir la referencia al presunto curso histórico por la compresión de esa concreción, uno huye de la obra a un futuro que con bastante frecuencia se instaura como un pasado; si la obra señala nuevos caminos, subsiste la esperanza de que no haga falta detenerse demasiado tiempo en ella misma, pues ella misma no es más que una estación en la vía férrea que con toda seguridad lleva a la estación central de los grandes lugares comunes. Así, Schönberg en especial se ha visto constantemente degradado a explorador o precursor, como si Erwartung la hubiera escrito por amor al renacimiento de Haendel o al Edipo latino[7], mientras que semejantes empresas surgen antes bien del temor a algún día tener que componer algo tan real, verdadero y duradero como Erwartung .

A la dificultad de la crítica musical puede contribuir el hecho de que en música hace tiempo que ya no existe el tipo del coleccionista. No de otro modo podría coleccionarse música que encerrándola en armarios; el conocimiento de quien no es del oficio siempre está ligado a la ejecución actual de la música y rara vez tiene, por tanto, la familiaridad concreta de la mano que recorre la hoja gráfica. De ahí que el diletantismo quepa encontrarlo de antemano en los márgenes de la música y la mayor parte de las veces el diletante tenga cortado el camino al centro. Los diletantes no pueden convertirse en críticos de ella, mientras que en otros casos son a menudo los diletantes quienes establecen la genuina distancia crítica. El hecho de que una música no pudiera poseerse físicamente como sucede con un cuadro o un libro es lo que en la burguesía, pese a toda su popularidad, la hizo tan esotérica.

El niño que busca en el piano una melodía constituye el prototipo de todo verdadero componer. De un modo igualmente inseguro y atropellado, pero con un recuerdo preciso, busca el compositor lo que quizá ha estado ya ahí desde siempre y ahora él debe recuperar en las indistintas teclas blancas y negras del teclado entre las que tiene que elegir.

Cabría escribir una estética musical de lo omitido. Se encuentran compositores, e incluso géneros estilísticos enteros, que se caracterizan aún más por lo que en ellos no ocurre que por lo que en ellos sucede positivamente. La abundancia no es el único signo de una fantasía compositiva, sino también la fuerza con que la intención compositiva abre un espacio vacío en todo lo posible que la rodea. La fuerza de una intuición musical original traza figuras en el fino polvo de las oportunidades descartadas y son precisamente esas figuras las que a menudo han de descifrarse como escritura compositiva. Entre los más recientes, es sobre todo Debussy uno de esos maestros de lo descartado.

No pocos compositores contemporáneos son celebrados por su «voluntad de movimiento» como cualidad particular. En el mundo de las máquinas, al que se insulta cuando se compara con él esa clase de música, son masas de material, o de hombres, las que se mueven. Pero la voluntad musical de movimiento que se ejerce libremente se basta ideológicamente a sí misma: en ella nada se mueve, y sigue siendo un misterio por qué el único fin visible, el de la obra de arte, debe precisamente lograrse con movilidad y por mor de esta misma. Por eso es inevitable que en la estática estructura de la música del movimiento, en la que nada de lo que aparece está sometido a la coacción de cambiar, el movimiento se instaure bastante rápidamente como movimiento de la apariencia. Marcan el paso como los soldados en la instrucción. Si uno fomenta ya el desmantelamiento de la humanidad, debería buscarse excusas más inteligentes.

Conmovedor: ¿de dónde lo sacan?; ¿de dónde procede esta voluntad de nuevo objetivismo poderosamente despertada en Alemania, que se prepara para eliminar en ésta el individualismo y la décadence , la subversión y el esteticismo, codo con codo con el Movimiento de la Juventud y en sintonía con las máximas de los maestros de escuela?; ¿de dónde ha salido de repente toda la salud colectiva? En música en todo caso se lo han mostrado Stravinski y Cocteau[8], exponentes adelantados de una gran burguesía a la que la esfera de lo individual-particular ya no tiene ninguna sensación que ofrecer; lo que tienen de chic se opone, sin duda, a ser todavía individuo en general y a la que ahora, por mor de la sensación, goza como estímulo de las leyes de una colectividad existente o, mejor,

todavía no existente, no, por cierto, decidida de modo totalmente claro entre deporte y neotomismo, pero propensa sin prolijidad a cualquier cemento nervioso. A este respecto, por supuesto, la reconstrucción que se emprende bajo semejantes increíbles auspicios tiene de todos modos un fundamento real: sólo que precisamente no en inatacables recursos espirituales, sino en el orden económico, el cual por tanto ellos, por más que perdidos para sí mismos, tienen todo el interés por inculcar a los demás en cuanto objetividad querida por Dios y realidad incólume. Esto obtiene un éxito asombroso: a pequeños burgueses incapaces de procurarse una psicología se les provee del pretexto para prescindir de ella antes siquiera de saber exactamente lo que auténticamente es. Ése es el camino que lleva de Raymond Radiguet [9] al Gremio de los musicantes [10]. It is a long way to Tipperary [11].

Hay una cosa en la que la generación anterior ha quedado en deuda con nosotros: la pornografía musical. Por elevadas que sean sus aspiraciones, los éxtasis de Tristán entre la noche y el día, el alma pesadamente tonante de la princesa Salomé y, en última instancia, las declaraciones cósmicas de Alexander Scriabin lo que tienen como auténtica meta es la descripción musical de la consumación de un coito. Pero no pudieron alcanzarla. Pese a todos los notables empeños de Schreker y pese a los heroicos esfuerzos de Scriabin, el delirio con que la orquesta tronaba [12] resultaba baladí ante el corpóreo de la cópula. – La inalcanzabilidad del placer que otrora inauguró el Romanticismo musical, éste la sella ahora; no meramente ha perdido, por ejemplo, la chispa divina ideal por la que alega luchar: no, le niega incluso el placer de los cuerpos, con el cual tiene seriamente que ver. Así que, ante la música erótica del siglo xix, la opinión de que ésta es impotente es más que meramente psicológica en su justificación, y los fiscales sabían por qué debían ignorar la música.

Toda auténtica, gran música kitsch , y la sentimental más aún que la garbosa, contiene en sí la posibilidad de funcionar como acompañamiento de catástrofes imaginarias. Muy por debajo de la cubierta de intenso brillo, el agua está inundando la bodega del barco y amenaza naufragio; donde el claqué pisa con más seguridad hay una caldera a punto de explotar; incluso en los bajos de «Cómo me ha gustado besar a las mujeres» [13] se encuentra como una

sombra inevitable la eslora del Titanic yéndose a pique. El barco que estalla ante el cielo rojo chillón del atardecer, la casa literalmente envuelta en llamas que se elevan hasta el cielo; el puente que se parte por la mitad y se precipita en el Mississippi junto con el Ferrocarril del Pacífico tronando: todas las imágenes de una inmitigada desesperación que conservamos desde nuestra infancia, de los libros ilustrados y del miedo a dormirse, vuelven a elevarse monitorias en la música kitsch y resplandecen como astros del horror.

1928

Cavalleria rusticana : unos emigrantes del sur de Italia a la Argentina vuelven ricos y se construyen quintas, blancas como el palacio de Circe sobre el azul del mar eterno, templos adornados con naves columnarias, diseminados al azar en la historia del paisaje, una barbarie gloriosamente radiante. Estos edificios, pagados por acaparadores de patatas, son más tolerables que sus delicados hermanos en la costa ligurina; la constante amenaza del suelo volcánico con destruir lo que hay sobre él llega con su formación y color al borde de la arquitectura y justifica por un momento la apariencia de que ella es la que prende fuego a las formas caducas. Pues es la muerte la que fundamenta la apariencia. Para el corto lapso de su duración, los edificios podrían tomar prestadas las imágenes de la mitología que la proximidad de la muerte provoca. La transitoriedad del paisaje perpetúa el frágil barniz con que los hombres lo recubren. Así es como la aparente, inconsistente y semidiletante música de Cavalleria obtiene una luminosidad de su proximidad a la muerte y no puede entenderse en términos de la antítesis entre kitsch y cultura; isla improvisatoria sobre la que las pasiones míticas, por más que distorsionadas, se elevan chillonas por encima de la historia para enseguida volver a hundirse. No de otro modo puede concebirse que el polvoriento estuche, pequeño como un recuerdo de viaje, se llene de tipos populares, a veces incluso se adorne con protuberancias irregulares cuando uno lo sacude con virulencia.

La forma de Chopin es tan poco la del desarrollo del todo en transiciones mínimas como la de la representación de lo temáticamente individual que existiría para sí mismo. Está tan lejos del impulso dinámico de Wagner como del paisaje de Schubert.

Comporta, sin embargo, la contradicción que en el siglo xix impera entre la concreción de las partes y su abstracta totalidad, subjetivamente puesta. Esa contradicción él la domina separándose a sí mismo, por así decir, del flujo compositivo y guiándolo desde fuera. Ni constituye soberanamente la forma, ni permite que ésta se desintegre ante la acometida de los temas. Antes bien, conduce los temas a través del tiempo. Más que en el tono psicológico, la esencia aristocrática de su música puede tener su fundamento en la melancólica caballerosidad del formar con que la subjetividad renuncia a imponer por completo su dinamismo. Con los ojos cerrados, como una novia, el tema objetivo es llevado sin peligro a través del oscuro bosque del sí mismo, a través del raudal de los sentimientos torrenciales. Esto, en ninguna parte es expresado de manera más bella que en la Balada en la bemol mayor , donde la ocurrencia, una vez aparecida como una melodía de Schubert, en la ilimitada perspectiva de la interioridad más allá de los abismos de la armonía expresiva, encuentra, de la mano del compositor conductor, su camino a un segundo aparecer confirmado. En Chopin la paráfrasis y sin duda todo virtuosismo asociado es anuncio resignado de un tacto histórico.

Lo que la música de Debussy, la verdaderamente impresionista, significa en la historia intratécnica y cuál es su relación con la pintura contemporánea se hace evidente una vez ha desaparecido su actualidad. Algo de su secreto lo delata un notable pasaje de la novela de Maupassant Mont-Oriol , que en más de un sentido ilumina el impresionismo al que pertenece. En la descripción del pequeño balneario se lee: «Llegaron al parque, que iluminaban farolillos colgados de las ramas de los árboles. La orquesta del casino tocaba una lenta aria clásica que parecía como si cojeara, tan llena de baches y pausas estaba. Los mismos cuatro artistas la ejecutaban exhaustos de tener que tocarla continuamente, mañana y tarde, en aquella soledad, sólo para el follaje y el riachuelo y producir la impresión de veinte instrumentos»[14]. Los baches y pausas de tal música del siglo xix se han agrandado desde entonces. Sin embargo, la música que trata de tapar esos baches con el denso y flojo tejido de sus células ha sido la de Debussy. Tiene la misma función: querría consolar de su abandono al follaje y al riachuelo, que se han separado por completo del hombre, y absorbe por tanto

en sí su desfalleciente reflejo. La subjetividad produce la tenue apariencia de los objetos encogidos a fin de salvarla. El pobre piano, en cuya red de cuerdas se han enredado los objetos, debe sonar como una orquesta a fin de que los jardines bajo la lluvia se figuren que son veinte los que tocan para ellos, mientras que es uno el que se entristece por ellos.

Una vez oí, en la gran Galería de Nápoles, una música de cine que procedía del exterior. Que procedía de un cine no había que deducirlo del revoltijo de carteles: era evidente por sí mismo. No sólo por el grosero montaje del popurrí; más bien por el peculiar carácter de acompañamiento que la música adoptaba incluso en las voces melódicas y que no puede establecerse exactamente en términos técnicos. Así suena la música a la que falta algo. Pero, puesto que no se escribió propiamente para el cine, su interpretación se orienta hacia el cine; ante éste las melodías de las óperas agotadas resultan tan endebles, que le sirven de acompañamiento. Por eso no pueden parecerle música al espectador, sino existir musicalmente sólo para el cine: el acompañamiento nunca es música más que para su voz principal. Llega al cine porque éste es mudo y lo mece lentamente en la oscuridad del público, incluso allí donde adopta el gesto de la pasión. No afecta al espectador. Éste sólo la advierte cuando la película pasa desconsoladamente a distancia de él, separada por el abismo del mero espacio.

La resuelta concreción de las músicas folcloristas es justamente castigada por la abstracta semejanza recíproca en todas ellas. Ante el estado actual de la consciencia, las obras que lo niegan se aproximan las unas a las otras. Lo que otrora se suponía que en su unicidad los ligaba a la tierra los liga ahora uniformemente entre sí. En Hungría lo mismo que en España, la monodia de antaño suprime la dimensión armónica desde entonces lograda; la repetición sacra de uno y el mismo motivo se convierte en un medio desatinado de crear forma una vez que los motivos mismos se han convertido en intercambiables; las tonalidades primitivas pueden difícilmente distinguirse a la vista de la tonalidad racional de la música europea como cuya modificación posterior operan, por mucho que sean más antiguas que aquélla; incluso los motivos mismos convergen de una manera especial. Así, precisamente la música que querría conservar

las diferencias cualitativas del origen cae bajo el dominio de lo universal que en cuanto música popular la rodea, una vez su sustancia se ha marchitado. Hoy en día únicamente puede lograr concreción una música que atraviese el ámbito de la ratio hasta el final y conserve en él lo que de naturaleza sobrevive en ella.

Cuanto más específicamente se atiene una obra instrumental a las condiciones de los instrumentos que en ella se emplean, tanto mejor se la puede traducir a un sonido instrumental completamente diferente, «arreglarla»; pero cuanto menos ligada a su material de partida, tanto más problemáticamente a cualquier otro. Sabido es cuánto de fresco de la esencia straussiana sigue conservándose en las reducciones pianísticas, mientras que Mahler, por mor de la claridad temática «más instrumentador» que Strauss y no como éste tan propenso a la concepción sonora como tal, a menudo suena distorsionado en el piano. Sorprende también que Debussy y Ravel, infalibles en la peinture instrumental, sigan fieles a la tradición francesa del arreglo; que piezas como Le tombeau de Couperin muestren la misma perfección al piano que en la orquesta. Lo cual quiere decir: sólo la concreción otrora lograda es capaz de la transformación que ella añade a la historia. Sólo el sonido imaginado y realizado puede repensarse: de su firme forma se desprende la fantasía transpositoria, que nunca podría orientarse por las vagas posibilidades del sonido general.

En ninguna parte es más necesaria que en la música la lucha con el experto que Mechtilde Lichnowsky [15] proclamaba. Pues en ninguna parte es más grande el poder del diletante. Pero experto y diletante se complementan mutuamente. Al diletante le parece que se ha elevado en cuanto entiende al experto y eleva por ello a éste. El experto necesita del diletante para demostrarse que él no lo es. Ambos son los polos de una cultura musical mediocre cuya hora ha sonado ya. Por eso para el crítico es necesario oír inmanentemente tanto como pueda y al mismo tiempo radicalmente desde fuera. Pensar conjuntamente en el dodecafonismo y en la sensación infantil ante la Butterfly en el gramófono: por eso es por lo que el conocimiento musical debería afanarse en serio.

1929

Ese grupo conclusivo del final del Concierto para piano en la mayor de Mozart: sobre un pedal con figura de acompañamiento

mecánicamente variada entre tónica y dominante, con una melodía que propiamente hablando sólo avanza marcando un paso de segunda tras otro con el movimiento del precedente, para, sin desviarse, desintegrarse de repente en mínimas partículas motívicas; ese grupo conclusivo, cuya densa sonoridad pone fin a todo el desarrollo y al dinamismo del resto del movimiento como si el estuche quisiera encarcelar el tiempo que antes fluía libre: cómo se parece al reloj como el cual los filósofos del siglo xvii otrora pensaban su mundo; que al principio puso en movimiento un constructor divino y ahora se ha abandonado a sí mismo, confiando en su mecanismo. Es un mecanismo mágico: muestra la hora a un desconocido observador exterior, mientras él mismo domina el tiempo que encierra. En el interior todo sigue igual; el mundo es un sueño de su constructor dormido. Pero cuando el reloj del grupo conclusivo de Mozart, en la coda, arranca por tercera vez, entonces es como si al maestro se le hubiera ocurrido la semiolvidada obra, como si hubiera intervenido, roto su hechizo; el tiempo se apoderaría del reloj mismo y, reconciliado, ejecutaría para sí su epílogo antes de callar.

El afecto de la emoción en la música de Schubert es la humildad, no la resignación. Ante la muerte, los hombres se caracterizan por la resignación tanto como por la pertinacia; si en ésta la persona persevera en su propia naturaleza, en la resignación capitula ante el abrumador contexto de lo natural; sin culpa ciertamente, pero sin esperanza. La humildad de Schubert, sin embargo, no es víctima de la naturaleza; la muerte no es su última palabra, sino su transición más suave: yo no soy salvaje, dice su alegoría de la muerte; la imagen mítica de una realidad ya no mítica. El esquema de tal transición es el dormirse. De Schubert sigue siendo válido lo que Kierkegaard deseaba al cristiano: «Dichoso quien no se enoja, sino que cree –como se enseña a un niño, cuando debe dormir, a decir ciertas palabras para conciliar el sueño: dice "creo en Él" y entonces se duerme; sí, dichoso es, no está muerto, sino que duerme». Así ocurre en la parte central del movimiento lento del Trío en mi bemol mayor ; la cual, tras su desarrollo, se desvanece para retener un motivo, el último cadencialmente, y repetirlo, cada vez más débilmente. Hasta dormirse por completo: donde la música pierde su derecho junto con todo el lenguaje humano. Un forte lo resucita.

El paisaje de En alas del canto de Mendelssohn es el de un palmeral antiguo; en la época en que se compuso esta canción los palmerales se habían hecho comunes. Un paisaje bajo techo y envuelto de vidrio: los trópicos en cautiverio como miniatura, un estrecho distrito de la ciudad de piedra, pero con verdaderas palmeras y calor húmedo; lleno de ese exotismo del interior como cuyo último resto, tras la desaparición de las palmeras de interior, han quedado los cactus; un exotismo que duele porque se ha hecho completamente inalcanzable por haberse aproximado demasiado. Para la proximidad demasiado grande vale el anhelo romántico; no para la lejanía más dichosa. Pero la proximidad tiene poder mágico; a niñas de ojos pardos que ensayan la canción al piano las transforma en gacelas que saludan con frágil melancolía a una mujer amada en la que a ellas mismas les gustaría haberse convertido. Por eso resulta tan triste la canción.

Beethoven coincide realmente con Kant en Schiller; pero más concretamente que bajo el signo de un idealismo ético formal. En la Oda a la alegría Beethoven compuso, con un acento, el postulado kantiano de la razón práctica. En el verso «debe morar un padre amante» hace hincapié en el «debe»: Dios se convierte para él en una mera exigencia del yo autónomo, la cual sigue apelando por encima del cielo estrellado a lo que en la ley moral no parece completamente conservado en ella[16]. Pero la alegría rechaza tal apelación; la alegría que el yo escoge impotente en lugar de que ella se eleve por encima de él como una estrella.

1930

Hay música del siglo xix de tan insoportable seriedad de expresión, que no sirve más que para introducir valses. Si persistiese en ser como es, entonces los que la oyeran tendrían que caer en una desesperación que dejaría chico cualquier otro afecto musical; tendrían que dominar todos los sentimientos perdidos de la gran tragedia y tendrían que taparse la cabeza con gestos que se les han hecho extraños desde tiempos inmemoriales. A esta música ya no le es dada ninguna forma en la que envolver su modo menor; los ataques de acordes y las melodías lamentosas se suceden y están para sí mismos de tal modo que el oyente es entregado a su nuda inmediatez. Únicamente ayuda el exceso de dolor: con la certeza de que las cosas no pueden seguir así. El último fa 5 de los violines,

dominante de si bemol menor, resto patético de la tristeza junto con un minúsculo mi como apoyatura, llevará en el siguiente momento, siempre staccato , siempre como consecuencia del mi, con agudos espasmos de placer, a la melodía de vals. Hoy en día tal música casi sólo sigue prosperando en los jardines zoológicos o en las orquestas de los pequeños sanatorios. Los niños son sus más acérrimos partidarios. Como mejor se la oye es a cierta distancia, cuando a la suspirante flauta sólo le sirve de fondo el redoble del bombo.

Muchas veces se adhiere la expresión de lo banal a pasajes musicales muy breves que se citan fuera de su contexto; sobre todo en la antigua música vocal, a la que es ajena la idea de la perfilada ocurrencia temática individual; de mis inicios en el estudio de la historia de la música aún recuerdo muy bien el sarcástico desdén que me asaltaba cada vez que me enseñaban giros presuntamente expresivos de Josquin[17] o de Senfl[18], e incluso de Schütz[19]. Nadie podría tampoco trabajar al detalle partes bastante grandes de Lohengrin sin que ante los incontables acordes de blancas en los que el sentimiento se explaya tenga un ataque de claustrofobia, mientras que sobre la escena apenas se da cuenta de ellos como tales. ¿Por qué? Cuanto menos participa ya el fenómeno musical en el contexto en que la fantasía constructiva lo ha ubicado, tanto más aparece en él el mero material; cada vez que la técnica compositiva es incapaz de dominarlo, es éste refutado por la técnica: condenado por banalidad. Por eso la prueba más rigurosa de toda música es si sus más pequeños fragmentos siguen teniendo sentido, si siguen siendo citables como tales. Sólo lo son allí donde la naturaleza misma se da a conocer en el procedimiento técnico, como es el caso de Schubert, o donde la libertad del compositor es capaz de aprehender su material hasta el sonido individual, como es el caso de Schönberg. Entre ambos extremos se encuentra el territorio de la «ocurrencia». Pero en la banalidad de lo singular es donde se desvela la apariencia mítica de las totalidades superficiales: sobre esto es sobre lo que la ciega naturaleza adquiere poder.

Quienes a la luz del día se evitaron desconfiados y hostiles se encuentran en secreto: Wagner y Offenbach en el salón rojo del amor dejado de la mano de Dios. En el pasaje que sigue al relato de la peregrinación a Roma, cuando el réprobo sigue viviendo sin esperanza y por segunda vez entra en la esfera luminosa de Venus

–«A ti, señora Venus, vuelvo, / al dulce encanto de tu noche»–, ¿no recuerda la artificial transparencia, como de jardín de invierno, a Offenbach, al vals de Helena, a Los cuentos de Hoffmann ?; en la palabra «dulce» la anticipación de la tónica bajo el acorde de séptimo grado en su primera inversión, el acorde de séptima disminuida, la floritura en tresillos de la parte vocal podrían haberse extraído del aria del espejo de Dapertutto que ayuda a conseguir la segunda víctima de Giulietta. Qué tenue es el velo que separa del mundo superior al estrato amenazante y que apenas sigue protegiendo al orden de arriba. En Offenbach las esferas se confunden en el delirio de la parodia sin escisión ni victoria; en Wagner el espanto alerta sigue recurriendo precisamente a una redención en la que de verdad ni siquiera cree Wolfram, el cual comienza a temblar de miedo a la concupiscencia. Pero ¿qué habría sido de la ópera del siglo xix si Offenbach y Wagner no hubiesen liberado en serio el submundo de sus cantantes, de Orfeo y Tannhäuser? El vuelco luego sólo se habría logrado si hubiesen sido admitidos allí. Si Elisabeth hubiese seguido a Tannhäuser al Venusberg con el gesto que encuentra en el clímax del segundo acto, habría acabado expulsando al Landgrave y a su parentela y desterrándolos al cielo vacío.

Es curioso que no pocas de las melodías más perfectas suenan a citas: como citas no de otras obras musicales, sino de un lenguaje musical oculto, del cual el oído meramente pesca fragmentos que ni siquiera entiende del todo, pero que se dan contundentemente y con la más determinada autoridad. Tal autoridad tiene a veces algunas ocurrencias de Schubert; ideas secundarias –nunca temas principales– en Chopin; poco en Beethoven. El ejemplo más drástico es al mismo tiempo uno de los más corrientes: el refrán en mayor « L'amour est enfant de Bohème » de la habanera de Carmen , una protocita que suena a recuerdo a todos los que la oyen por vez primera. Sólo en la profundidad de tal recuerdo hay derecho a lo banal. Nuestra música, producida en solitario, hace mucho que debe de haberse olvidado de cómo conjurar tales citas. Los únicos que todavía saben algo de eso, sin por supuesto alcanzarlo nunca, son los compositores de operetas. Cuando innumerables canciones de éxito cuentan en la melódicamente nada plástica tonadilla la prehistoria de su propio refrán, lo que quieren es hacerlo citable al

aparecer este mismo ya como citable; una cita extraída de la esfera banal, tras cuya banalidad se esconde la de las imágenes primordiales. Casi se podría creer que éste es el fundamento de la invención del refrán en general.

Con todos los respetos debidos a Haendel, hora sería de acabar con el ridículo emparejamiento que una y otra vez vincula al suyo el nombre de Bach. Deriva de aquel infame juste milieu que ya no puede tolerar ni el muro de la oración matutina sin la pareja de la oración vespertina ni a uno solo de sus grandes hombres sin el correspondiente dioscuro. Lo cual ordena a sus clásicos en parejas como enemigos en una guerra incruenta. Pues contar a los artistas según el ritmo uno dos, uno dos, dispensa de la más difícil obligación impuesta por la obra de arte, la unicidad de cada una. Con todo, incluso los dinosaurios podrían sentir inhibiciones a la hora de hablar de Goethe y Schiller; pero los musicólogos no vacilan en uncir como ayuda al homofónico Haendel con el polifónico Bach ante el recio arado de la historia de los estilos. No hace falta negar la grandeza de las obras tardías de Haendel y de no pocos instantes logrados en las tempranas, incluso la pureza de muchos detalles melódicos, para que haya que admitir que en la parte predominante de la producción haendeliana, según criterios técnicos muy concretos y fiables, la calidad musical ya no justifica que hoy en día se las interprete; mientras que en Bach, incluso en la plétora de las cantatas apenas se encuentra una que no compense su ejecución con perspectivas siempre frescas. Detrás de la admiración oficial, farisaicamente acentuada, por la fuerza expresiva, simplicidad y objetividad de Haendel, lo que se oculta es el resentimiento y la incapacidad para juzgar la música como composición. Lo que esencialmente había que aprender de Haendel es la economía de medios. La mejor parte de ello se asimiló en la poderosa austeridad de Beethoven. En nuestros días meramente queda todavía el gesto hierático, que ya no basta.

1932

Apenas se ha reflexionado, sin duda, sobre el significado del tono pastoril en la música de Offenbach; ese paisaje arcádico que vive en la memoria del Príncipe, pero también en la canción del pastor Paris en el Monte Ida y sobre todo en el sonido de las maderas en Offenbach por encima de pedales translúcidos. El idilio

offenbachiano está tan lejos de la imagen dieciochesca del pastor como sólo lo está la decimonónica. La criatura que despierta ya no toca, tímida, la melodía de su libertad. La liberada reconoce más bien su libertad, la burguesa, como apariencia, y, como en un salón de espejos deformantes, su placer se convierte en infernal. La melodía de la criatura se transforma en fantasmagórica: su sueño es marcado con signos de la apariencia. Los pastores cuyos oboes inocentemente suenan aquí son muchachas vestidas de muchachos. Tocan ante las puertas del submundo de Orfeo; su dulce aspereza atrae ambiguamente al reino del faraón, donde falsamente se canta: « évohé! que ces désses / pour enjôler les garçons, / ont de drôles de façons »[20]. Pero a los prisioneros en el paisaje de salón los instrumen-tos de madera y los pastores les revelan su verdadera esencia con el cancán.

Desde que el título de doctor perdió su brillo alquimista y su dignidad humanística, únicamente las operetas siguen rescatándolo junto con mucha magia. No en sus imágenes mismas, sino como reluciente escritura que revela, al mismo tiempo que el maloliente hechizo, el nombre del industrioso hechicero. Ahora bien, con ello resplandecen los graduados de las facultades de derecho y filosofía a los que su formación capacita para una vez más mandar a los tres mosqueteros o para de nuevo vender a la Pompadour. Sus indecorosos versos exploran la carne de las revuegirls como antaño los verdaderos doctores troceaban como siniestros magos los cuerpos en clase de anatomía.

De qué se trata auténticamente en El cazador furtivo pocas cosas lo delatan más precisamente que la frase de Max: «Por la noche traía yo un rico botín». Una acción arcaica subyace como la verdadera al rigor del destino. La fuerza del destino que obliga a Max a fundir balas embrujadas con Caspar para obtener la novia procede de la época en que el hombre tenía, en cuanto cazador, que traer comida a la amada o incluso comprarla a cambio de comida. Pero lo que impide al cazador acceder al botín no son, como se figuran los personajes y como quizá estuviera en la intención de los autores, los demonios, sino la muy secreta objeción cristiana al derecho pagano al botín, que meramente trueca por algo vivo la vida cargada de culpa. Max canta de la no por casualidad llamada con el nombre de una santa: «Amenazando al asesino se alegraba la

amorosa mirada de Ágata». Pero para que su alegría se produzca debe cumplirse su amenaza. Esto ocurre dialécticamente por obra de las mismas fuerzas cuyo antiguo derecho debe violarse. Los dioses naturales de la prehistoria, desterrados de un mundo en el que los cazadores viven domesticados como guardabosques, regresan como demonios y tratan de destruir al hombre volviéndolo a someter a la jurisdicción del derecho al botín. Es por tanto de buen y no de mal agüero cuando hacia el final Max no consigue un disparo decisivo, y el aplazamiento de su contratación como cazador no significa nada más que gracias a su destino los dioses naturales están al mismo tiempo reconciliados y privados de su poder. El cazador furtivo es el último cazador; con la bala fallada se ha liberado, en verdad, de la compra de la novia y de la ley de la sangre. Pero el que siempre sobrecoge a los espectadores ante el coro de los mozos cazadores es el miedo ante la imagen de lo ahistóricamente mítico en cuanto lo perenne. Con ropajes de la Guerra de los Treinta Años se parecen entre sí como las figuras obsesivas de la repetición que en infinita sucesión se abalanzan sobre el herido.

La música de Weber es la primera que arrojó verdadera luz sobre la construcción de la acción. Con frecuencia se ha señalado que la constelación de clarinetes en la obertura, el tema de la esperanza, en el desfiladero del lobo surge como acompañamiento de las palabras: «¡Ah! ¡Temible se abre el sombrío abismo!». Pero ninguna estrella aparece en el cielo negro, y Max no trae ninguna noticia jubilosa –de no serlo la de que se encuentra en el abismo mismo–: que los demonios que se han conjurado contra él le niegan su dicha o, garantizándosela, lo arrastran hacia abajo, se destruyen a sí mismos, pues demuestran su impotencia en el mundo cristiano y no pueden cumplir el trato. Por eso al morir Caspar maldice lo mismo a Dios que al Diablo. La voz de Max en el abismo es el mero eco de su autodestrucción, el cual, al elevarse a lo alto, se expresa como esperanza.

El camino de la acción arcaica a una tragedia cristiana que equivale a la cristianización de la acción misma Kind [21] lo marca con dichos extraídos del lenguaje infantil que los indicadores del bosque nombran como origen y metal, hondura tupida y campo abierto. Con su música pueden citarse para siempre jamás: «Sí, el

amor va con la preocupación / muchas veces de la mano». – «De siempre fue un malvado, / le ha alcanzado la condena del cielo»: con tales dichos la ópera forma un juego de naipes de la temporalidad y la eternidad, y Caspar, el impío, habla el duro latín macarrónico de los versos de tiempos de Maricastaña: «Sin este trifolium / no hay verdadero glaudium / desde el pecado original». La memoria de éste se lo lega a los niños como juguete en la representación del domingo por la tarde.

Se objete lo que se objete a la autenticidad de la mitología wagneriana, en ella una figura parece surgida directamente del mundo prehistórico: la del caballo. «¿Qué reposa ahí durmiendo / en el umbroso abetal? / – Un corcel es, / descansando en profundo sueño»: eso suena, en pianissimo extremo, con el tema de la valquiria citado por encima de los acordes hundidos, más antiguo que jamás la espada del héroe y el Valhalla de los dioses; tan antiguo como meramente el recuerdo mismo. Sólo en otra ocasión, cuando a Tristán lo despierta la Vieja Melodía, dominó Wagner tan perfectamente el estrato onírico, que en otras partes los trombones se afanan por capturar. Pues el caballo sabe más de los héroes que estos mismos. Los caballos son los supervivientes de los héroes: aparecen como si la primera palabra les hubiera estado dirigida, de modo que las víctimas son condenadas al mutismo; son el único animal del que no nos separa ningún asco y, por tanto, el único que no nos apetece comer si no es que queremos volver a la era sin lenguaje. Por eso es por lo que en Wagner mismo aparece comiendo y con el cristianísimo epíteto de «bendito»: «Ahí veo a Grane, / mi bendito corcel: / ¡qué alegre pace / quien conmigo dormía! / Conmigo lo ha despertado Siegfried». El caballo que ramonea y el hombre que habla componen juntos la figura del despertar. Wagner le asignó una música que en El anillo del nibelungo destaca como dotada de más gracia.

La enorme dificultad de cumplir la ley formal de la ópera –ninguna forma, ni la más estricta ni la más audaz, está tan desesperadamente expuesta al fracaso como ésta– deriva del hecho de que exige el quebrantamiento de sí misma y de que sólo las formas más potentes toleran ser quebrantadas. La ópera no repite la acción de la escena para, como la frase hecha quiere hacer creer, elevarla a una esfera superior o simbólica, sino que el sonido que

invade la acción proclama que el hermetismo de su contexto de fundamentación limita de alguna manera con la libertad. Así como la obra sobre Orfeo despierta a los muertos del confinamiento en su cueva, así la ópera arranca a sus figuras al destino al cantar sobre ellas. «Toda ópera es Orfeo.» Pero como signo debe trascenderse a sí misma; insertar en su propio contexto de fundamentación musical la cesura que crea la forma destruyéndola. No es, por tanto, ironía romántica, sino que pertenece al centro de la concepción, el hecho de que el Don Juan de Mozart haga un alto para acordarse de Fígaro , y si toda auténtica ópera, por más sublimadamente que sea, utiliza elementos de música de escena intermitente, ello es siguiendo el sentido más riguroso de su disposición. La protesta de la fanfarria en la escena de la cárcel[22] no es meramente el instante dramático, sino el de la forma operística misma. Idéntica sabiduría demuestra el joven Wagner cuando constantemente contrapone gestos de música desde el punto de vista compositivo por así decir informe, melódicamente inarticulada, a la inmanencia de la orquesta, y el tardío no lo niega al sacudir diatónicamente la densa estructura cromática. Por eso quizá Brahms, en cuanto maestro de la inmanencia incondicional de la forma, no cultivó la ópera. Nunca habría podido escribir los dos compases de más que son necesarios para que el número de compases en una ópera sea completo. De ellos da el más sublime ejemplo el final de Fígaro , tras la breve consumación de la reconciliación en el conjunto. Alban Berg, el arquitecto planificador de la ópera, demostró ser al mismo tiempo más que esto al mantenerse fiel a esta intención. Con la enigmática repetición del crescendo sobre el si tras la escena del asesinato en Wozzeck , con la cita del comienzo de éste en Lulú , hace que las víctimas regresen del reino de sombras de sus imágenes por el estrecho puente que lleva más allá de su forma.

«El concierto burgués.» Antes de rechazarlo, deberían atenderse los alegatos que de él cuentan sus orígenes: las cavernas como la misma sociedad a la que se lo asigna. Habría que releer a E. T. A. Hoffmann[23]; pero también la novela de terror del gran Wilhelm Hauff[24] La cantante puede decirnos algo al respecto. Los niños prodigio parecen estar ya predestinados en la hora de su nacimiento al sufrimiento, y la inhumana belleza de sus voces se debe únicamente al inhumano tratamiento. «Me martirizaba durante días

enteros y me tocaba al violín las cosas más difíciles de Mozart, Gluck y Spontini [25], que yo luego cantaba de memoria el domingo por la tarde con grandes aplausos; la pobre Schepperl, así habían profanado mi nombre de Giuseppa, se convirtió en uno de sus desgraciados niños prodigio a los que la naturaleza ha dotado de un hermoso talento para su gran desgracia; el muy cruel me hacía cantar todos los días, me azotaba y no me daba nada de comer durante días.» En cuanto su primer empresario, el padrastro vende a la así amaestrada a un prostíbulo musical en el que sobre la mesa de juego brillan las tiradas de la soprano coloratura, oro en la garganta como aquel otro del que la cantante antes cuenta: «Era mi precio de venta». El carruaje se detiene ante una enorme casa iluminada: «A la noche siguiente me vestí espléndidamente: me condujeron al salón. Las doce muchachas estaban sentadas con hermosos atavíos ante las mesas de juego, sobre canapés, al piano... El dueño de la casa me condujo al piano, tenía que cantar; me dispensaron un aplauso unánime». Es la hora de nacimiento de los billetes para conciertos como los verdaderos billets doux [26]: «Una cosa me sorprendió: cuando una tarde, al pasar por casualidad por delante de las escaleras, vi que los caballeros que venían a vernos le daban al portero dinero a cambio de unas tarjetas azules o rojas que a su vez ellos entregaban a un sirviente antes de entrar en el salón». Actualmente nadie sabe ya que otrora un pisaverde presentaba «con mirada tierna» uno de esos boletos de colores. Pero el muchacho de catorce años al que se deja asistir a un concierto por vez primera; que entra a través de la puerta de doble hoja en esa casa brillantemente iluminada, provisto de boletos rojos o azules; al que el portero y un sirviente muestran el camino a lo ansiado; que escucha a la cantante de profundo escote que junto con el canto por el que ha pagado se le ofrece más desvergonzadamente que las bailarinas de sus sueños matutinos: éste reconoce a la extraña cantante como la embajadora de los grandes burdeles. Los divertissements de éstos fueron la preparación de los conciertos públicos, y es su memoria ritual lo que por un segundo reaparece en el brillo de las arañas de luz.

1937

Percusión: Mahler prescribía de vez en cuando que los platillos se fijaran al bombo, como sucedía en las bandas militares y era

también costumbre, sin duda, entre los músicos ambulantes. Ambos instrumentos son tocados por el mismo ejecutante. El ahorrativo procedimiento produce un sonido de pobres. Está tan radicalmente en contra de la independencia de los instrumentos entre sí, de su libertad con respecto al fin artístico, como la nostalgia mecánicamente extraída a la armónica. En el atrasado modo de tocar se mezclan, junto con el placer de la regresión, la pobreza y un sueño infantil. Pues en el reflejo del trozo de vidrio que se ha recogido en la carretera brilla la promesa recordada de la infancia. Y la percusión tiene las dos cosas, la pobreza del sonido fijo, que apenas se separa del ruido, y la promesa de lo nunca sido, que porta la huella de lo más antiguo. El bombo advierte amenazador y dice entonces: «Niños, hoy va a pasar algo». Este doble sentido lo ha salvado para la gran música.

Platillazo: más allá de la cima de la música se abre un cuerno de la abundancia y el oro mana, fluye, murmura, desaparece en los más secretos pliegues. Imagen decimonónica de la felicidad.

Caja: tres toques rápidos y suaves de un solo instrumento producen la sensación de una multitud marchando a lo lejos. Así se recuerda que toda música, incluso la más solitaria, es concebida para los muchos cuyo gestos su sonido preserva.

Trémolo del triángulo: una mujer toma consciencia de su cuerpo y agita los rizos de su cabello. Pero si es meramente un toque de triángulo, entonces cae un rayo sobre los instrumentos y hace que metales y cuerdas centelleen, tan brillantemente como no puede hacerlo el sol, sino meramente los claros de un pintor carente de gusto.

Xilófono: huesos descoloridos crean la más colorista música.

En el jardín zoológico estaban no sólo los animales, sino que había un pabellón de música y a veces exposiciones sobre tribus exóticas, como las de Samoa y Senegal. Sin embargo, desde el muy distante pabellón únicamente el timbal llegaba a éstas. Sea su recuerdo, sea únicamente la condensación de lo hace mucho tiempo pasado, hoy en día al oír los timbales aún me acuerdo del nombre del jefe Tamasese, y al mismo tiempo de que el timbal se toca auténticamente sobre las cabezas de sus prisioneros, o bien es el mortero en que los salvajes cuecen la carne humana. ¿Ha tomado la percusión el relevo del sacrificio humano o sigue ordenando su

práctica? En nuestra música suena como un vestigio arcaico. Es el legado de la violencia sobre el arte, la violencia que se encuentra a la base de todo su ordenamiento. Mientras que el arte, en cuanto espiritualizado, despoja a la violencia de su poder, no deja de ejercerla. En él libertad y dominio se intercambian los papeles inseparados; su forma integral, el triunfo de su autonomía, es al mismo tiempo la que hechiza a los oyentes, no omite a nadie, a todos los somete a la ejecución sin habla. Uno no tiene más que oír al humano Beethoven desde el exterior, a suficiente distancia, y nada de él queda más que el terror ante Tamasese. Pero tal vez la humanidad no es nada más que el hecho de que mantiene despierta la consciencia del terror, de lo que ya no se puede remediar.

1951

De mi infancia conservo claramente las representaciones que constituyeron el horizonte del nombre de Richard Strauss en cuanto, chillón y todavía muy reciente, se introdujo en el lugar que hacía tiempo que ocupaban seguros el Rondó de Schubert , la Sonata a Kreuzer e incluso los Nocturnos de Chopin, de los que propiamente hablando yo sólo sabía por la versión del compositor para cuarteto, la cual me gustaba especialmente y sólo a la cual debo también el conocimiento de la obra de Spohr[27]. Richard Strauss me sugería una música estruendosa, peligrosa, sumamente brillante y parecida a la industria o, como a mí me gustaba entonces representármelo, a las fábricas: era la imagen infantil de la modernidad lo que el nombre activaba. Más aún que las historias sobre las ruidosas piezas de su composición que mis padres y mi tía habían oído, más aún que la dolorosa negativa a contarme el contenido de sus óperas, que yo todavía no podía comprender –alguien me había convencido de que en Salomé se trata de una cabeza de ternera, del mismo modo que también se me intentaba persuadir de que en Otelo el desasosiego es debido a la pérdida de un pañuelo–, más que todo, lo que alimentaba mi imaginación era la palabra Elektra . Esta palabra era estrepitosa y estaba llena de olores artificiales, atractivamente malos, como una gran planta química junto a mi ciudad y cuyo nombre sonaba muy parecido; fulguraba fría y blanca como la electricidad a la que parecía deber el nombre; un ingenio eléctrico que resplandecía, del que manaba clorina y que sólo se permitía visitar a los adultos, luminoso,

mecánico, insalubre. Cuando a los quince años empecé a conocer la música de Strauss, apenas produjo ya el antiguo deseo con que la había esperado lo mismo que una excursión en domingo al muelle oriental. Ahora yo sabía de Berlioz, Liszt y Wagner, estudiaba las teorías de la instrumentación; la descripción de un clarinete bajo, de un corno inglés o incluso del obsoleto serpentón me producía las mismas sensaciones que antes el hermético engranaje de la desconocida Elektra , y en Don Juan y Una vida de héroe , tal como realmente sonaban, no buscaba yo nada más que la identidad de esos instrumentos. Sólo mucho más tarde caí en la cuenta de que las anticipaciones de mi fantasía se adecuaban auténticamente a la música de Strauss mucho más que la verificación que luego había llevado a cabo. De manera que el contenido latente de una obra de arte quizá únicamente se transmite en el aura que a uno le envuelve cuando se entra en contacto con ella sin conocerla, mientras estaba demasiado encapsulada en el denso núcleo de la forma para hacérsenos evidente antes de que la forma se desintegrara; pero esa aura se forma como emisión de rayos, se cierne sobre nosotros como signo del material del que nuestra vista es sin duda capaz de participar en las partículas fluidas, pero no en la masa pesada, y que se extingue y de nuevo acaba por inflamarse cuando calamos la obra. Ninguna obra es más auténtica en su aura, más engañosa en su forma, que la straussiana, y apenas sería exagerado decir que propiamente hablando sólo la conoce quien la conoce por lo que le han contado en lugar de por propia experiencia directa. Al viajar por comarcas en las que uno nunca se ha detenido, pero cuyas ciudades son familiares, se observará algo semejante. Aunque de ningún modo se sea un experto en la geografía de esas regiones, la secuencia de las estaciones se adivina fácilmente sólo por la atmósfera de proximidad o lejanía con lugares de la misma comarca que envuelve a cada nombre de lugar. Fulda: ahora ha de venir Erfurt, que en la red de asociaciones se encuentra entre el nombre de Hesse-Kassel y el de Turingia; luego uno espera Weimar, que ciertamente se localiza en la región fantástica de Turingia, pero, a diferencia de por ejemplo Halle, en absoluto en una tierra en la que el dialecto sea sajón. Si uno se detiene en Erfurt y Halle, fácilmente puede suceder que esas diferencias disminuyan, que uno encuentre absolutamente semejantes a las personas y la clase de ciudad. Sólo

cuando se ha recompuesto sobre el mapa la figura que las ciudades forman juntas, vuelve a recomponerse la imagen original. Es menester la perspectiva precisa sobre la región straussiana, y lo que es más: uno tiene que haber vuelto a abandonar esta región para de nuevo tomar consciencia del carácter químico, altamente industrializado e iluminado de su Jugendstil , que una vez el nombre de Elektra anunció.

1929

[1] «Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente»: en italiano, «no se hace una cadencia, sino que se ataca lo siguiente sin solución de continuidad». < <

[2] sight seers : en inglés, «turistas». [N. de los T.] < <

[3] El pájaro azul es una reelaboración para pequeña orquesta hecha por Stravinski a partir de La bella durmiente de Chaikovski. [N. de los T.] < <

[4] revenant : en francés, «aparecido». [N. de los T.] < <

[5] Las fechas se refieren siempre a la publicación de todos los aforismos precedentes. < <

[6] keep smiling: en inglés, «mantener la sonrisa». [N. de los T.] < <

[7] «Edipo latino»: alusión a la ópera Oedipus Rex , de Stravinski. [N. de los T.] < <

[8] Jean Cocteau (1889-1963): escritor francés. Dotado de múltiples talentos, siempre atento a lo moderno en lo que éste tiene de más efímero tanto como en sus aspectos más profundos, la obra de este novelista, dramaturgo, cineasta y dibujante es sobre todo la de un poeta. Colaboró con Satie y Picasso en la representación de Parade (1917) y con Stravinski en la de Oedipus Rex (1927). Fue guía espiritual del grupo de los Seis. Milhaud, Poulenc, Auric y Durey pusieron música a sus versos, y Auric compuso algunas bandas sonoras de sus películas de los años treinta y cuarenta. [N. de los T.] < <

[9] Raymond Radiguet (1903-1923): escritor francés. Poeta ya a los

quince años, Jean Cocteau lo introdujo en el mundo literario y artístico. En vida sólo conoció el éxito (y el escándalo) de su primera novela, El diablo en el cuerpo (1923). Murió de tifus antes de ver publicada la segunda, El baile del conde de Orgel (1924). [N. de los T.] < <

[10] El gremio de los musicantes: revista editada entre 1923 y 1931 por el pedagogo Fritz Jöde, uno de los representantes más destacados del Movimiento de la Juventud (véase supra «Ideas sobre la sociología de la música», nota 2*). [N. de los T.] < <

[11] It's a long way to Tipperary [El camino a Tipperary es largo]: himno popular irlandés que a partir de la Primera Guerra Mundial los soldados británicos en campaña solían cantar en diferentes versiones en las que Tipperary (el condado irlandés de mayor extensión) cambiaba por la capital del país enemigo o el objetivo militar de una batalla determinada. [N. de los T.] < <

[12] «el delirio con que la orquesta tronaba»: juego de palabras intraducible entre Rausch («delirio») y rauschen («tronar»). [N. de los T.] < <

[13] «Cómo me ha gustado besar a las mujeres»: canción del segundo acto de la opereta Paganini, de Franz Léhar (1925). [N. de los T.] < <

[14] Ed. cast.: Guy de Maupassant, Monte Oriol , en Obras completas , vol. I, Madrid, Aguilar, 1952, p. 616. [N. de los T.] < <

[15] Mechtilde Lichnowsky (1879-1958): escritora alemana. Fue una opositora acérrima al régimen nacionalsocialista, periodo durante el cual se negó a publicar ningún texto. Escribió prosa, dramas y ensayos. Sus temas son el mundo del arte, la política, las relaciones entre hombres y mujeres, y la representación de una sociedad y una cultura aristocráticas en decadencia. Compartió con su amigo Karl Kraus el deseo de alcanzar una precisión lingüística máxima y la tendencia al aforismo. [N. de los T.] < <

[16] «Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto siempre nuevos y crecientes cuanto con más frecuencia y aplicación se ocupa de ellas la reflexión: el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí.» (Kant, Crítica de la razón práctica , en

Fundamentación de la metafísica de las costumbres , Crítica de la razón práctica , La paz perpetua , México, Porrúa, 1977, p. 201.) [N. de los T.] < <

[17] Josquin des Prés (ca. 1440-1521): compositor franco-flamenco. Ejerció una influencia considerable sobre la evolución de la música religiosa, con misas que sirvieron de modelo al género durante casi un siglo. Primero seguidor de la tradición medieval, su escritura revela ya, en sus obras de juventud, grandes audacias en la repetición de un mismo tema, una notable habilidad para la armonización de la música instrumental y un tratamiento de las voces que permite a cada una de ellas la conservación de su línea melódica. Si de Italia extrajo el gusto por el lirismo melódico, la búsqueda de la emoción y la claridad de la escritura, Josquin es sobre todo un maestro del contrapunto según la escuela flamenca y uno de los más grandes polifonistas franceses. [N. de los T.] < <

[18] Ludwig Senfl (ca . 1486-1543): compositor suizo. Desarrolló su actividad en Alemania. Fue el representante más significativo del motete germano-holandés, basado en el estilo de Isaac y Josquin. [N. de los T.] < <

[19] Heinrich Schütz (1585-1672): compositor alemán. Aunque nunca del todo infiel a la polifonía alemana del Renacimiento, su estilo se vio fuertemente influido por la fluidez de la monodia italiana. Sólo en sus últimos años volvió a un arte más severo, impregnado de espíritu luterano, con tres Pasiones cuya música despojada de todo ornamento alcanza una austera grandeza que anuncia a Juan Sebastián Bach. [N. de los T.] < <

[20] « évohé! que ces désses / pour enjôler les garçons, / ont de drôles de façons »: en francés, «¡vaya! qué extrañas maneras / tienen estas diosas / de cautivar a los muchachos». [N. de los T.] < <

[21] Friedrich Kind (1768-1843): escritor alemán. Fue libretista habitual de Weber. [N. de los T.] < <

[22] En Fidelio , de Beethoven. [N. de los T.] < <

[23] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822): escritor y compositor alemán. Dotado de una imaginación juzgada

«excéntrica» por él mismo, se consagró a una intensa actividad artística, tanto musical (piezas para piano, música de cámara y óperas sobre textos de Brentano y Fouqué) como literaria. En sus obras, las figuras más fantásticas se insinúan en la vida real. Inspiró tanto a compositores (la Kreisleriana de Schumann, el Cascanueces de Chaikovski, Los cuentos de Hoffmann de Offenbach) como a escritores. [N. de los T.] < <

[24] Wilhelm Hauff (1801-1827): poeta, novelista y cuentista alemán. Representante de la llamada escuela suaba, cultivó diversos géneros (la novela histórica, los cuentos fantásticos, el relato corto) sin llegar en su corta vida a la expresión de su propia originalidad. [N. de los T.] < <

[25] Gaspare Spontini (1774-1851): compositor italiano. El estilo de sus óperas es pomposo y el de sus obras instrumentales virtuosístico. [N. de los T.] < <

[26] billet doux: en francés, «esquela amorosa». [N. de los T.] < <

[27] Ludwig Spohr (1784-1859): violinista, director de orquesta y compositor alemán. Desempeñó diversos cargos oficiales en una carrera plagada de éxitos muy envidiados por su menos afortunado competidor Beethoven. Autor de una extensa y variada obra, en la que destaca la anticipación del uso wagneriano del Leitmotiv , hoy en día se le recuerda sobre todo por su método de violín. [N. de los T.] < <

Análisis de mercancías musicales

Ave Maria de Gounod. Un inglés ha formulado como máxima del music hall : « Put three half-naked girls on a revolving stage. Then play the organ »[1]. Esta imagen sonora se presagia en la Meditación[2]. Es uno de los grandes éxitos de la música religiosa, de la estirpe de esas Magdalenas tan notables por sus senos como por sus penitencias[3]. Se desnudan por contrición. La edulcorada religión se convierte en pretexto burgués para una pornografía tolerada. Se dice Bach y se quiere decir Gounod. Uno tiene el severo preludio y se oye la lánguida melodía. Preferentemente al órgano, pero con el violín obligado para la parte vocal. Es el nacimiento del Wurlitzer[4] desde el espíritu fáustico: protomúsica cinematográfica.

El gesto es el de la imploración como la entrega sacrosanta. El alma se pone en manos del Altísimo con la falda arrezagada. Así sabía implorar la Henny Porten[5]. Una de sus películas más antiguas se llamaba La hija del cura[6]. Su desenlace era letal.

El texto se saca adelante a trancas y barrancas. Donde no llega, se lo repite. Para el « fructus ventris tui » no hay lugar adecuado. Recupera en la música aquel dudoso carácter imitativo, ambiguo que en la infancia tenían las palabras «bendito el fruto de tu vientre». Pero hay un vocablo ahí en cuya más íntima célula la música penetra. Es « peccatoribus ». Si el hincapié en el efecto de la redención se prepara con aquella restricción del « Ora pro nobis » a la que ya de lejos se le nota lo alto que quiere llegar, entonces la terminación del ablativo latino es el trampolín que propulsa a los pecadores a la trascendencia. El gesto arregazador recae sobre « peccatoribus ». El vestido que lleva al cielo deja libres los muslos. Pero el impulso es tan grande, que ni siquiera la hora de nuestra muerte puede ya nada ante él. El clímax se alcanza, nadie sabe por qué, con « hora »; una vez los « peccatoribus » han experimentado su felicidad, ya da completamente igual adónde se los transporta. La elevación arrastra consigo incluso a la «hora mortis » y, sin dejar siquiera un momento de respiro, al ya superfluo « Amén » como

jubilosa conclusión. Habiéndose perdido para la gran música la imagen de la felicidad utópica, sólo la inferior la sigue conservando en caricatura, la apariencia perfecta como oración.

Preludio en do sostenido menor de Rachmaninov. En las piezas para la juventud y los conciertos escolares hay pasajes familiares con la indicación grandioso . Las pequeñas manos hacen el gesto de la fuerza. Los niños imitan a los mayores; incluso los virtuosos que aporrean a Liszt. Suena tremendamente difícil, en todo caso estruendoso. Pero es confortantemente fácil: el niño que toca sabe muy bien que en el pasaje colosal no se puede fallar, y está de antemano seguro de un triunfo que no cuesta ningún esfuerzo. El Preludio conserva este triunfo infantil para los adultos infantiles. Su popularidad se la debe a los oyentes que se identifican con el intérprete. Saben que ellos podrían hacerlo igual de bien. Al admirar la fuerza con que se ejecutan los cuatro pentagramas en fortissimo cuádruple, se admiran a sí mismos. Les crecen las zarpas imaginarias. Los psicoanalistas han descubierto el complejo de Nerón. El Preludio lo ha satisfecho anticipadamente. Permite al megalómano desfogarse sin que se le pueda arrestar. Nadie puede culpar a los tonantes acordes de que el diletante que los produce inmaculadamente en masa se convierta en ellos en un amo del mundo. Audacia y seguridad se funden en uno de los casos de ensoñación más atrevidos de la música. El entusiasmo llega a lo más alto cuando se lo toca como propina en una sala oscurecida en proporción de tres cuartos. La lobreguez de la destrucción con que la jerga eslava de la pieza amenaza al tiempo que la glorifica provoca en todo oyente la certeza de que en tan ominosa penumbra también él podría hacer pedazos el piano. Pero a ello le ayuda no meramente la constelación de artillería pesada y facilidad de ejecución, sino el diseño de la gigantesca bagatela. Casi toda la música tonal, y sobre todo la preclásica, da hoy en día al aficionado la oportunidad de un gesto de fuerza en la cadencia conclusiva. Es afirmativa y dice: así es; una ratificación como tal, da absolutamente igual lo que la preceda. De ahí el ritardando . Subraya, y por su fuerza mide el ejecutante la propia al ser capaz de refrenar su ímpetu, de contenerse. Aun cuando este significado gestual de la cadencia conclusiva sólo puede fecharse desde el Romanticismo, en la degradación posromántica Rachmaninov lo

emancipó por completo de todo contenido –de todo lo que sucede musicalmente– y lo lanzó como mercancía al mercado. El Preludio no es más que una única cadencia conclusiva: si se quiere, un único insaciable, repetido ritardando . Parodia la progresión por grados de la forma passacaglia al presentar en cierto modo como tema de passacaglia las mismas tres notas cadenciales del bajo, con las cuales podría concluir un tema de passacaglia . La repetición insiste en ello con un anuncio sin contemplaciones; el escaso aliento de las frases permite que incluso el oído más torpe se oriente. También el contracanto melódico que forma el motivo meramente circunscribe la cadencia. La música en general no hace sino seguir diciendo: así es, sin que sepamos qué constituye su misticismo ruso. En el medio se pone a correr con tresillos baratos que crean la ilusión de soltura virtuosista. En vano. No es más que el contracanto motívico. El destino insiste en que es así y no de otra manera. Pero cuando como conclusión explota con la fuerza primordial de la convención, es ciertamente con la gratitud hacia él de todos los que ya de siempre lo sabían y veían venir.

Humoresque de Dvorak. Antaño, en los suplementos de ocio y las didascalias de los diarios, desempeñaba su papel una especie de adivinanzas humorísticas. Se les llamaba cuadros enigmáticos. Debajo se leía, por ejemplo: «¿Dónde está el ladrón?». Lo que se veía era una calle sin gente, totalmente desierta. Contra una de las casas había apoyada una alta escalera de incendios: también vacía. Unas rayas representaban la lluvia cayendo sobre las casas de color claro. Ningún ladrón por ninguna parte. Lo que había que hacer era mover la página en un sentido y otro, ponerla de lado o bocabajo, hasta que se descubría que en algún lugar las rayas de lluvia formaban con una maciza chimenea el visaje de alguien a quien se debía arrestar. La pieza de género de Dvorak conserva la memoria de estos cuadros enigmáticos. ¿Dónde está el humor? El hogar burgués ha inventado para su consumo de arte el concepto de la persona dotada de sentido refinado. Define un comportamiento hacia la obra de arte que se parece al del coleccionista. La inteligencia del refinado es la de quien en los sellos postales es capaz de descifrar las marcas de agua. Con ello podría sugerirse un conocimiento concreto de la obra. Pero no es así. El refinado no es un auténtico coleccionista. No abre la obra por elección, como hace

el coleccionista. Meramente responde con mirada solitaria a lo que todos antes ya han apreciado. Las marcas de agua que lee son clichés de la celebridad. Los amantes de la Humoresque son refinados. El mundo está lleno de ellos.

El cliché de la celebridad es el título. Es el único lugar en que se ha refugiado el humor, al cual el amante añade su sonrisa. Uno ha de ser ya excepcionalmente refinado para encontrárselo siquiera, por ejemplo, en el ritmo de la melodía inicial. Cierto que salta grácil, con un inicio que se arrastra; luego acelera improvisatoriamente. Es un saltar melancólico. Para el refinado, un saltar entre lágrimas. Cuando la melodía vuelve, hacia el final cambia con una sexta sollozantemente ascendente al intermitente modo menor. En el violín de (ˆ) Kubelik [7] sonaba como cuando Moissi en el papel de Fedja decía: «La puesta de sol» [8] .

En general hay mucho de puesta de sol ahí. Para la celebridad no ofrece una condición suficiente el título ni tampoco el carácter saltarín. El secreto estriba en las amplias terceras bohemias. Qué hermoso cómo aún se puede valsear con ellas. Uno se sumerge en ellas: quizá es precisamente aquí donde más cerca se está del ladrón.

Las terceras son bohemias, la sección central completamente eslava. Comienza con pasión y oscuramente. Podría convertirse en una danza. Pero no sucede nada en absoluto. La pasión es breve como un túnel: al otro lado ya se vuelve a ver la puesta de sol. No hay necesidad de emocionarse y con la fiel recapitulación uno recibe como gratificación una serena resignación. Así sucede en la vida: siempre lo mismo. No hay nada que hacer.

El sentimentalismo que es común a todos no sabe nada de su universalidad. Por eso se sigue teniendo también por selecto, de buen tono. Quaint [9] : la pieza fue compuesta en algún lugar de los Estados Unidos, y en el lugar se le ha erigido un monumento. Pero la contracción de un lado de la boca que es propia de los entendidos, y como cuyo monumento la Humoresque misma sobrevive, no es sino la disposición a seguir comprendiendo toda la vulgaridad dominante a fin de luego poder tanto mejor excusarla.

Chaikovski, Sinfonía en mi menor, movimiento lento. Una radiante noche de luna en Crimea. El jardín del general, blancas nubes, un banco entre las rosas. Los retratos están teñidos de verde.

Un apuesto oficial joven, con el rostro noble pero redondo de un tenor, completamente uniformado. Totalmente cubierto de medallas sobre las que la cámara se detiene. De vez en cuando una piedra brilla sobre su pecho. La melodía de la trompa significa la fragancia y el ardoroso cortejo del oficial. Contesta la casta, delicada voz de una doncella. Es el oboe, la hija del general. Los dos tienen que haberse puesto previamente de acuerdo, ninguna resistencia. El oficial se arrodilla ante ella: «Todo quiero sacrificarlo por ti, carrera, fama, incluso la vida, incluso el honor». Hunde su cabeza en el seno de ella. Un instrumento de madera, quizá el ruiseñor del sur de Rusia, de nombre Tatiana, describe un melancólico arabesco. El uniforme con las medallas es ahora fotografiado sobre el fondo del blanco vestido de la muchacha, que acaba de volver de un internado suizo. Les interrumpen bruscamente los sonidos de guerra, la guardia imperial, con el anciano general a la cabeza. Implacablemente exige del joven oficial una explicación. Éste permanece de pie en silencio, con la cabeza hundida, profundamente afectado, pero firme. Un largo silencio. Una radiante noche de luna en Crimea. El jardín del general, un joven oficial, Tatiana, el ruiseñor, la guardia imperial, esta vez la guardia dispara al héroe. Entonces él repite: «Todo quiero sacrificarlo por ti, carrera, fama, vida, honor». Si esa música de finales del siglo xix , que arrebataba a las personas al combinar la convencionalidad con lo drástico de la ocurrencia, ya cumplía la función del cine antes de que éste se inventara; si hasta en los detalles de la cómoda percepción apaisada encierra en sí la técnica cinematográfica; si el atraso de Chaikovski con respecto a Wagner demuestra a la vez estar por delante de su tiempo porque era industria cultural aun antes de que existieran sus consumidores propiamente dichos, entonces, como recompensa por su comportamiento, se le asocia, sin embargo, una reconciliación que procede de la infancia del oyente. Por más que estas sinfonías se parezcan a las películas, no se parecen a las pretenciosas que se han de ver de principio a fin por lo mucho que cuestan las entradas. Su forma es más bien la hace mucho tiempo pasada, cuando uno llegaba a la mitad, lo entendía todo pero nada del todo; cuando el todo se disociaba en los nombres y gestos conocidos –qué convincentemente no encontró Chaikovski las melodías para éstos– y cuando tras la catástrofe

volvía el comienzo que se había perdido como si nada malo hubiera ocurrido, sin que nadie se hubiera atrevido a ahuyentar de su asiento al paciente espectador para el que todos los enigmas se resuelven. El kitsch conoce tanta esperanza como es capaz de invertir el tiempo, reflejo depravado de aquella detención en el instante que sólo les es concedida a las más grandes obras de arte. Sólo cuando entra en relación parasitaria con la historia, imita los veredictos de ésta y tiene que prohibirse corregirlos enseguida él mismo, pierde el kitsch su derecho. El arte de masas de hoy es justamente por ello peor que el Andante , su modelo, porque ya no permite nada de la índole de la reentrada de la melodía de la trompa tras la trágica pausa general. El resto de torpe ingenuidad que Chaikovski tiene de ventaja sobre la ingenuidad hábil de aquél fue el refugio de lo que el arte debe rechazar y por lo cual únicamente éste existe.

II

Especially for you . Karl Kraus se hizo especialista en el descenso al abismo de la palabra. Allí descubría la intención de justificar las mercancías, las cuales únicamente deben su existencia al principio de la ganancia, por necesidades humanas particulares, las del comprador, y con ello hacerlas precisamente comerciales. Pero aquel para el que se ha de hacer algo especialmente es, en verdad, visto desde el producto meramente como cliente y su necesidad particular meramente como representante intercambiable de una necesidad sólo producida universalmente por el producto. Las devastadoras citas en las que Kraus conjuraba la palabra «especial» delatan al mismo tiempo que el carácter de mercancía infecta lo individual cuyo favor pretende. El individuo o la comunidad individualista no son mejores que la mercancía que debe imponerse en el signo de lo individual: «Especialmente un pueblo como ése no puede hundirse», cuando ya está hundido en el instante en que se deja llamar especial. Sobre este abismo arroja luz la producción americana de canciones de moda. La idiocia del producto de masas creado especialmente para uno adopta el carácter de una necesidad horrible. Pues la necesidad individual se ha eliminado tan radicalmente del producto, que tiene que ser invocada como una fórmula mágica para evitar que la víctima consumidora tome consciencia del ritual asesino que en ella se consuma. Toda la vida

de un amante se anuncia al primero que pasa como especialmente producida para él: « Especially for you, That's all I live for. / Especially for you, That's I'm here for»[10]. La perfecta banalidad de la melodía para todo el mundo desmiente simultáneamente la aseveración. De que es competente en la esfera del comercio no deja el lenguaje ninguna duda. Provoca la asociación con la cuenta corriente: «Can't you see what love has done to me / Just on account of Especially for you »[11]. La estafa se ha hecho ya tan transparente que se reconoce cínicamente y transfiere lo especial a esferas en que es un sinsentido. Su víctima no puede sentirse sino burlada, y es natural: « Especially for you the birds are singin', / Especially for you the bells are ringin'»[12]. O incluso la teleología del artículo de masas como explicación de la existencia del Sol, la Luna y las estrellas: « Especially for you that's what a moon's for. / Especially for you that's what a June's for»[13]. El cinismo tiene su función precisa: al darle a entender al consumidor que él no tiene ninguna influencia sobre el producto y que al empresario su necesidad le interesa tanto como a esa luna el perro que le ladra, se le deja claro que se están burlando de él. Se le hace sentir que de él no se espera que se tome en serio o crea en lo especial, pero tal aclaración sólo sirve para desprestigiarlo ante el producto y ante sí. El tono de risa que entonces se oye es aquel con que ha familiarizado la radio en que el anunciante, al reír, se ríe de su risa y engaña al oyente incluso sobre el engaño que simultáneamente se perpetra sobre él. Pero el cliente sabe que no puede hacer nada más inteligente que adherirse dócilmente a la risa de la institución: que, se comporte como se comporte, no le queda más que conformarse, como comprador, como cantante, como enamorado o como miembro de una organización que poco a poco va adquiriendo proporciones cósmicas. La verdad sólo la hace explícita un warning[14] que como una señal de tráfico se pone llamativamente debajo de la canción de moda: «Any copying of the words or music of this song or any protion thereof, makes the infringer liable to criminal prosecution under the U.S. copyright law»[15]. La persona que pudiera figurarse que algo existía especialmente para él y que por eso se lo ha incluso comprado no volverá después de esto a ser víctima de la idea de que le pertenece. Él pertenece al producto, no a la inversa. Si quisiese cambiar algo en él sería encerrado, si no es

que estuviera encerrado ya.

In an Eighteenth Century Drawing Room[16]. «What about Mozart[17].» Su música ni produce por sí las emociones corrientes en el mercado, ni mediante la pompa, la fuerza y el poder rítmico induce al consumidor a esa especie de obediencia que éste desea. Pese a ello, Salzburgo tiene su valor turístico. A Mozart se lo adapta mediante múltiples falsificaciones. Para empezar, se lo remonta al Rococó, que él precisamente hace saltar por los aires. Es un Rococó al que se ha degradado de las cajitas de praliné a estilizadas mujeres al cémbalo con moños, a la luz de las velas y en silueta. El minueto mozartiano era poco más que la cinta pintada que ataba a los seres humanos Fígaro, Cherubino, Susanna y Zerlina a la convención de la época. Hoy en día a Mozart se lo manipula como si fuera el inventor del minueto. Pero al travestismo del humanista con atuendo de época contribuye precisamente su contenido subjetivo. La voz animada que suspira es rebajada a melindroso lamento por el ancien régime . El espressivo de la década del Werther aparece como reflexión sentimental de la barbarie sobre un pasado dominado por la forma. Esa barbarie es parte de las canciones de moda. Desguaza la Sonata facile[18], una pieza infantil que ellas han elegido adrede: su simplicidad se ajusta a la simplificación del oyente, y al mismo tiempo sus escalas como de estudio permiten a los bárbaros modernos reírse del pasado que anhelan y cerciorarse de lo mucho que han avanzado con respecto a Mozart. Una creencia imbécil en el progreso ha hecho presa de la Sonatina . Cuatro compases de preludio, boba ficción de un mecanismo pasado de moda, luego ocho compases de melodía mozartiana original, pero rearmonizada con un giro a la subdominante. El cambio no tiene ninguna clase de función, las muy ordinarias exigencias de las canciones de moda lo hacen apenas necesario. Ocurre por el puro placer de tantear: nada en la historia universal puede quedarse en el Tin Pan Alley[19] tal como es, y cuanto más respeto se muestra por la historia universal, tanto más se lo abona uno a sí mismo en el haber como a quien soberanamente dispone de la soberanía, a mayor gloria del confort. Sigue entonces la escala mozartiana y recibe una reprimenda. No una: tres. Se la deja k. o. , y los dos últimos compases afectan aquella especie de gavota que ha de representar el minueto que

Mozart no era. Con eso se forma la sección central, auténtico Raymond Scott[20]. La recapitulación es precedida de nuevo por los cuatro bobos compases de introducción. Pero se los define como «optional interlude». El montador está también en cierto modo incluido. En la letra, el rococó es de entrada transferido a un tiempo primordial en el que un libro antiguo, legado por un ancestro, contiene sin embargo una alusión a un salón de modelos pulido hasta la máxima brillantez: «I found in an old musty book, / long lost in some far forgotten nook! In the book a faded picture, / and the scent of faint perfume, / two old-fashioned lovers in an eighteenth century drawing room »[21]. La gavota extrae, a su vez, del arcaico salón el consuelo de que nunca puede pasar nada nuevo. Si las cosas no mejoran ahora, al menos se tiene el alivio de que ya entonces no estaban peor: «Nothing is ever new, / ever since love began, / see her two eyes of blue, / flirting behind her fan. / Look at his silk and lace, / isn't he debonair? / And the smile on his face / tells of the love they share»[22]. La recapitulación se concentra en el fructífero momento, se considera a sí como una imagen a través de unos prismáticos de ópera al revés y acaba por dar expresión a un anhelo que, aunque sea retrospectivo, debe mantenerse totalmente abstracto para no sorprender. El anhelo del paraíso sigue sin ser más que el anhelo de la canción de moda, que se alimenta de justamente el anhelo: «Hear their two hearts softly beat, / one moment more and their lips will meet. / What a sweet and charming picture, / love in glory, love in bloom, / don't you wish that we are in an eighteenth century drawing room? »[23]. No.

Penny Serenade[24]. En la imagen del título se representa una sinuosa calle sureña a la manera del cubismo publicitario, en color turquesa, una luna blanca y una blanca fachada. Delante, el cantante con una guitarra con cintas, sombrero y pantalones de vaquero. Está tan en sombra, que resulta dudoso si es un trovador o el Lone Ranger. La dama no aparece. En su lugar, a la derecha, Guy Lombardo[25], grande como un King Kong de smoking , observa la escena con los ojos bien abiertos. Guy tiene el pelo engominado, la mirada malhumorada, los dientes blancos como la luna. Está de acuerdo; él fue el primero en introducirla, luego contempla su próspera evolución.

No tendría, sin embargo, tantos motivos para el orgullo. La

canción procede de Inglaterra y se la ha despojado de su índole: una nada que por fuerza se reconoce como nada. No hay ningún verse que cuente la historia del chorus , de hecho casi no hay ni chorus ni verse : es una canción de moda que no hace sino invocarse a sí misma. Estrofa y refrán apenas difieren en importancia: ambos muy cortos, la estrofa hasta cuatro compases más larga, el refrán –anunciado como «serenata»– sólo un periodo de ocho compases. Ya suena tan exiguo y constreñido como un recuerdo distante. De la mercancía únicamente queda ya la marca comercial. Por eso se llama todo a la vez: tango fox-trot balada. Con parquedad, no sin gracia, despliega el verse sus tres notas introductorias; se inserta un impresionista acorde de novena y enseguida se revoca en la tonalidad fundamental, de modo que no se lo ha de creer; sobre la dominante, cuando se cita por primera vez la marca comercial, una síncopa plagal produce un bonito acento lingüístico tristemente desaliñado. El refrán miniatura no es, propiamente hablando, más que un motivo que aparece dos veces. Se divide en el «Si si si» y el «You can hear it for a penny»[26]. Pero incluso «a penny» es meramente una inversión diametral del «Si si si». Todo, verse y chorus , se repite; la práctica, habitual en las canciones de moda, que varía el refrán y deja estar el verse, es, por así decir, despojada de su material. Se ha vuelto tan inaparente, que la rutina no tiene sobre qué aplicarse. En contraste con el esquema, pues, hay también un trío, en la paralela menor de la tonalidad dominante, extraído de un resto motívico invertido del refrán. También el trío dura solamente ocho compases. Sus segundas las lleva como una caperuza de la invisibilidad, apenas se lo ve. La quinta con que concluye se adapta totalmente al verse que fielmente sigue por tercera vez: sus blancas concuerdan con las que aparecen en el centro de gravedad del verse . Luego, una vez, más el refrán y una coda de disipación.

La letra comienza con la obligada historia de amor: «Once I strayed 'neath the window of a lovely, lovely lady»[27]. Ella aún no ha dejado de sonreír y ya se ha olvidado de la causa que lo ha desencadenado: el carácter de mercancía mismo. El nombre quizá provenga de la Ópera de tres peniques . Pero ya no tanto invita a los pobres como declara su propia pobreza. Las sílabas italianas –no de Nápoles, sino de los barrios bajos, lo mismo, pues, que la música

callejera del sur de Italia se ha refugiado entre los parados y emigrantes del Soho– cabecean como un viejo mendigo; no son afirmativas. La serenata no tiene más contenido que el hecho de que se la puede oír por un penique: «Just a Penny Serenade»[28]. Cierto que la Lovely Lady está traída por los pelos y que incluso la Penny Serenade se malvende como lovers' serenade[29]. Pero eso son tonterías, y de ellas no se saca más que del éxito de la policía en una película de gángsters. Como un nuevo abracadabra, la Penny Serenade repele lejos de sí los fantasmas de la humanidad.

El fetiche musical toma consciencia de sí. Si, efectivamente, el valor de canje mira fijamente a la manera de un ídolo desde las mayúsculas de las canciones de moda, entonces es redimido cuando la palabra «Penny» cae. Su magia se rompe como la de la Medusa a la que Perseo enfrenta con su propia imagen. Cuando ya no se puede pensar en la posibilidad de la felicidad, cuando en su lugar se instala la cifra desnuda, el sueño encuentra su guarida como en los sellos de Thurn und Taxis[30]. ¿A quién no habría sobrecogido ya ante las más infames moradas de la pobreza una envidia blasfema: que la desgracia extrema vale más que la usurpatoria felicidad de un orden cuyo poder alcanza en esa pobreza al menos su límite? La canción de moda conserva la huella de la experiencia de esta envidia. Se ha adherido a la esencia de la mercancía, que de siempre ha prometido más de lo que ha cumplido, pero al final puede prometer más de lo que cumple ese mundo que es su patria.

III

La idea de los populares psicólogos sociales de que el cine es una fábrica de sueños y el happy end un espejismo es errónea. La vendedora no se identifica inmediatamente con la glamour girl vestida de secretaria privada que se casa con el jefe. Pero a la vista de esta felicidad, abrumada por su posibilidad, se atreve a admitir lo que toda la organización de la vida impide normalmente admitir: que no participa de la felicidad. Lo que pasa por espejismo es la magra liberación que consiste en que siquiera en lo más mínimo a uno no tiene que prohibírsele todavía la última felicidad: en saber que uno no la tiene y que sin embargo podría tenerla. La experiencia de la vendedora es afín a la de la viejecita que llora en una boda ajena, pues toma infelizmente consciencia de la infelicidad de su propia existencia. Hace mucho tiempo que los más

tontos ya no caen en el truco de que alguna vez a cada uno le toca el gordo. La justificación del kitsch consiste en la manumisión temporal del barrunto de que uno ha malgastado su vida. Esto se demuestra ante todo en la música. La mayoría oye emocionalmente: todo en categorías del tardorromanticismo y de las mercancías derivadas de éste, que ya están cortadas según el patrón de la audición emocional. Oyen tanto más abstractamente cuanto más emocionalmente oyen: sólo la música les sigue permitiendo acabar por llorar. Les encanta, por tanto, la expresión del anhelo, no la de la felicidad misma. La función, por ejemplo, de la melancolía eslava normalizada en el consumo musical de masas es incomparablemente mucho más grande que la de los momentos más logrados de Mozart o del Beethoven joven. El efecto de palanca de la música –lo que ellos llaman lo liberador– es la oportunidad de sentir algo en general; pero, en todo caso, el contenido del sentimiento es meramente la renuncia. La música se ha convertido en la imagen de la madre que dice: ven y llora, hijo mío. En cierto modo, un psicoanálisis para las masas, pero que no las hace sino tanto más contumaces.

Esto ya no es absolutamente fácil, ni siquiera desde el punto de vista musical. Cuanto más de cerca se observa, por ejemplo, a los entusiastas del jazz, tanto más se impone la sospecha de que no basta con comprender que se trata de un comportamiento reflejo. No son los fascinados sin voluntad por los que se les hace pasar y se hacen pasar a sí mismos. Un placer como está mandado requiere de un particular acto de voluntad: uno decide entusiasmarse como decide pasar a good time . La identificación con la instancia que pone orden en el placer se produce de tal modo que uno, en cuanto yo, se cursa a sí mismo la orden del placer y la reacción oficialmente instintiva sólo la produce como racionalización. Prototipo de lo cual es el niño que declara «Hoy voy a ser travieso», o la colegiala que escribe en su diario que a partir de ahora va a admirar a una determinada profesora. El momento mimético en la conducta de todos los fans , su empeño por imitar, se origina probablemente en esa clase de decisión que tiene lugar muy cerca de la superficie de la consciencia. Con el humor sucede lo mismo. El jitterbug [31] no puede creer en su entusiasmo porque él mismo lo ha provocado y se ayuda de la ambigüedad para salir del conflicto.

Interviene aquí el mecanismo del furor. Quien ha decidido entusiasmarse, ha de entornar los ojos y apretar los dientes.

Análogamente a como tras tantas que afectan inmediatamente a la sociedad, después de tales ponderaciones uno puede preguntar en serio hasta qué punto la distinción psicoanalítica entre consciente e inconsciente sigue en general siendo adecuada a la situación. Presupone una densidad y autonomía monadológicas de la persona que ya no existe: para reprimir, uno debe ser al menos un yo. Las actuales reacciones de las masas, cuyo modelo son las musicales, sólo siguen separadas de la consciencia por un tenue velo, el cual debería atravesarse, pero precisamente esta penetración es casi imposible. Propiamente hablando, desde el punto de vista subjetivo la verdad ya no es tan inconsciente, lo mismo que la praxis objetiva está empezando a sustituir la ideología por mentiras. Según esto, también habría entonces que modificar, sin duda, la tesis de que la espontaneidad estaría siendo reemplazada por la ciega asunción de lo forzoso. Incluso la creencia de que hoy en día los hombres reaccionarían como los insectos y se transformarían en meros centros de obediencia sigue siendo parte de la fachada. Se ajusta milimétricamente a los que charlotean sobre el mito. Antes bien, hay que decir que la espontaneidad está siendo, por así decir, erosionada por el enorme esfuerzo que la aceptación de lo forzoso supone para el afectado, precisamente por lo tenue que se ha vuelto el velo en torno a lo forzoso. Para ser un jitterbug y entusiasmarse por lo impuesto no basta de ningún modo con rendirse y acatar pasivamente lo dispuesto. Para su transformación en insectos, los seres humanos necesitan la energía que quizá podría transformarlos en seres humanos.

[1] En inglés: «Pónganse tres chicas semidesnudas sobre un escenario giratorio. Luego tóquese el órgano». [N. de los T.] < <

[2] Meditación sobre el preludio de Bach es el auténtico título del Ave María , basado en el Preludio nº 1 de El clave bien temperado de Bach. [N. de los T.] < <

[3] Buße und Busen . [N. de los T.] < <

[4] Wurlitzer: firma americana de constructores y vendedores de instrumentos. Fundada en Cincinati en 1853 por Franz Rudolph Wurlitzer (1831-1914), en 1941 se trasladó a Chicago. A partir de 1880 empezó a vender instrumentos automáticos, incluidos juke-box . En sus almacenes se podían encontrar también muchos instrumentos poco comunes o directamente exóticos. La fabricación y venta de órganos electrónicos de lengüeta comenzó en 1947. [N. de los T.] < <

[5] Henny Porten (1890-1960): actriz cinematográfica alemana. Sus caracterizaciones de jóvenes inocentes mancilladas fueron muy populares. [N. de los T.] < <

[6] Des Pfarrers Töchterlein (1912), dirigida por Adolf Gärtner. [N. de los T.] < <

[7] Jan Kubelik (1880-1940): violinista y compositor checo. Fue considerado el mejor violinista checo de su tiempo. Fue padre del director de orquesta Rafael Kubelik. [N. de los T.] < <

[8] Alusión a la obra teatral de Tolstoi El cadáver viviente , en la que el actor austríaco Alexander Moissi (1879-1935) obtuvo uno de sus más resonantes éxitos. [N. de los T.] < <

[9] Quaint : en inglés, «curioso». < <

[10] En inglés, « Especialmente para ti, Para eso es para lo que vivo. / Especialmente para ti, Para eso es para lo que estoy aquí». [N. de los T.] < <

[11] «¿No ves lo que el amor me ha hecho / Sólo a cuenta de Especialmente para ti? » [N. de los T.] < <

[12] « Especialmente para ti están cantando los pájaros, / Especialmente para ti están repicando las campanas.» [N. de los T.] < <

[13] « Especialmente para ti, para eso hay luna. / Especialmente para ti, para eso hay un junio.» [N. de los T.] < <

[14] warning: en inglés, «aviso». [N. de los T.] < <

[15] «Cualquier copia total o parcial de los textos o la música de esta canción será objeto de persecución criminal conforme a las leyes de

propiedad intelectual vigentes en los Estados Unidos.» [N. de los T.] < <

[16] En inglés, «En un salón del siglo xviii ». [N. de los T.] < <

[17] En inglés, «Qué hay de Mozart». [N. de los T.] < <

[18] Sonata facile: nombre que recibió de sus primeros editores la Sonata para piano en do mayor, K. 454 , de Mozart. El propio compositor la definió como «una sonata para principiantes». [N. de los T.] < <

[19] Tin Pan Alley fue el nombre dado a un consorcio radicado en Nueva York de editores musicales, escritores de canciones y, sobre todo, arreglistas muy poco rigurosos que dominaron la música popular de los Estados Unidos entre finales del siglo xix y comienzos del xx . Su sede se encontraba en la Avenida 28 Oeste, entre Broadway y la 6.ª Avenida, en Manhattan. El nombre de Tin Pan Alley fue en origen peyorativo: una referencia al sonido producido por muchos pianos que con diferentes afinaciones tocaban juntos en una pequeña área urbana, creando una cacofonía comparable a una cacerolada. Con el tiempo, este apodo se hizo popular y describió en los Estados Unidos a la industria musical en general. [N. de los T.] < <

[20] Raymond Scott (1908-1994): inventor de tecnologías electrónicas y compositor estadounidense. Fue el primero en crear un sintetizador electrónico portátil: el clavibox . Realizó numerosos efectos especiales sonoros para las películas, sobre todo de animación, de la Warner Bros. Su música está asociada, en el sentido más auténtico, al estilo de la música popular americana. [N. de los T.] < <

[21] «¡Lo encontré en un viejo libro mohoso, / hace tiempo perdido en un lejano y olvidado rincón! En el libro una imagen descolorida / y el aroma de un perfume desvaído, / dos amantes anticuados en un salón del siglo xviii .» [N. de los T.] < <

[22] «Nada es nunca nuevo / desde que el amor empezó, / ver sus dos ojos azules, / coqueteando detrás de su abanico. / Mira su seda y su collar, / ¿no es elegante? / Y la sonrisa en su rostro / habla del amor que comparten.» [N. de los T.] < <

[23] «Oye cómo sus dos corazones laten tiernamente, / un momento más y sus labios se encontrarán. / Qué imagen tan dulce y encantadora, / amor glorioso, amor floreciente, / ¿no te gustaría que estuviéramos en un salón del siglo xviii ?» [N. de los T.] < <

[24] «Serenata del penique.» [N. de los T.] < <

[25] Guy Lombardo (1902-1977): cantante de música ligera canadiense. Fue uno de los más populares crooners de Norteamérica entre los años veinte y cincuenta del siglo xx . [N. de los T.] < <

[26] «Puedes oírlo por un penique.» [N. de los T.] < <

[27] «Una vez, andaba yo vagando por debajo de la ventana de una encantadora, encantadora dama.» [N. de los T.] < <

[28] «Sólo una serenata de penique.» [N. de los T.] < <

[29] «Serenata del amante.» [N. de los T.] < <

[30] Thurn und Taxis: familia aristocrática alemana, originaria de Italia (Tassis), que desde el siglo xv hasta virtualmente la actualidad ha contado entre sus innumerables empresas con el servicio postal más importante de Europa. [N. de los T.] < <

[31] jitterbug: estilo de baile de carácter informal, anticonvencional y a veces violento, que se acompaña de música sincopada. Originado en los locales de baile de Nueva York como estilo improvisado y acrobático, estuvo de moda en Norteamérica y Europa durante los años cuarenta y cincuenta. [N. de los T.] < <

Fantasia sopra Carmen

Para Thomas Mann, en su octogésimo aniversario,

con cordial admiración

Todos en la escena saben enseguida que Carmen es la heroína, como si ya hubieran visto la ópera; los jóvenes reunidos preguntan por ella cuando las cigarreras salen de la fábrica a la hora de comer y, en medio de las bonitas y seductoras muchachas, sólo la esperan a ella, que por puro deseo de libertad, lo contrario de la virtud, hoy no quiere saber nada de amoríos. La convención operística, que desde el comienzo distingue inconfundiblemente al personaje protagonista de los secundarios –con el mismo espíritu con que el cronista de un elegido se conforta a sí mismo y a los lectores de las pocas bajas en la batalla con el hecho de que no se trata más que de subalternos–, esta convención operística permite con total inocencia, en cierta medida por comodidad dramatúrgica y sin preocuparse de presupuestos metafísicos, arrojar luz sobre el ordenamiento de la esencia y la apariencia, que por norma general la obra oscurece cuidadosamente: sólo en el cielo de las ideas detrás del azul marino del otro es Carmencita más importante que sus compañeras, tan parecidas a ella. Por supuesto, nadie se toma su incógnito demasiado en serio: ella es la conspicua entre las conspicuas, una cierva blanca en medio de la fraga. En el interrogatorio canta en lugar de responder, y meramente a la indulgencia operística se debe, a su vez, que eso no produzca mayor escándalo. Su punzante y desenfadada desvergüenza ha añadido al repertorio burgués el arcaico orgullo de la ramera, y hoy en día una venerable costumbre sigue exigiendo –la mayoría de las veces a costa de la no menos urgentemente requerida gracia– que Carmen se levante provocativamente la falda ante el indefenso sargento procedente del norte. Ella atrae la atención hacia sí como a algo excluido, no del todo domesticado, y sin duda se ha de aceptar el juicio del grupo: «Carmen comenzó la pelea», la riña pueril y anárquica, la destructiva erupción que desencadena los acontecimientos a los que por ello ya no cabría profetizar un final feliz. Pues Carmen es gitana.

En principio, a eso no se le concede un valor demasiado grande, aparte de que precisamente ella sabe cantar y bailar mejor que los naturales de Sevilla y de que su desenvoltura trastorna al sargento al que dirige su endemoniada mirada. También la escena de los gitanos en el segundo acto se ajusta a la convención operística que ya desde los días de Preziosa [1] se complace en los coros de gitanos y no puede satisfacerse con la envidia de la vida colorista y disoluta de quienes en el mundo burgués del trabajo son proscritos, condenados al hambre y a los harapos, y a quienes, sin embargo, se supone toda la felicidad que con la sinrazón de su razón ella tiene que negarse. Carmen es también una de esas óperas de la exogamia, cuya serie se inicia con La judía [2] y La africana , pasa por Aída , Lakmé y Butterfly , y llega hasta la Lulú de Berg, celebraciones de la irrupción de la civilización en lo incomprendido. Así es como Nietzsche oyó Carmen: «¡Y cómo nos interpela sosegándonos la danza mora! ¡Cómo en su lasciva melancolía hasta nuestra insaciabilidad conoce por una vez la saciedad! – ¡Por fin el amor, el amor retraducido a la naturaleza! No el amor de una “virgen superior”» [3] ; y con ello, sin hacerlo explícito, señaló lo que más profundamente lo separa de sus antípodas y de los de Bizet, del mundo wagneriano del incesto y de la comunidad del Grial, en donde el amor sólo ama lo igual, auténticamente sólo a sí mismo y por tanto no ama en absoluto y precisamente entrega la naturaleza a la infernal máquina social, la cual es al mismo tiempo simbólicamente conjurada y glorificada.

El revestimiento gitano sólo se convierte en imagen al final de la acción, en el tercer acto, después de que Carmen se niegue a la reconciliación con el insatisfecho amante al que ha arrastrado a la delincuencia y, a su pregunta de si entonces ya no quiere saber nada más de él, explique, con una precisión latina que afila cada una de sus frases como una declaración para un tribunal por entero desconocido, que lo que en todo caso es seguro es que lo ama mucho menos que antes y que por tanto la cosa habría terminado completamente si él no le dejara la libertad de hacer lo que le plazca. Las consecuencias le serían indiferentes. Apenas se ha interrumpido el diálogo de mala manera, cuando ya también las dos mujeres de su misma raza y camaradas contrabandistas sacan las cartas y se disponen las tres a decirse la buenaventura. La música

no se lo piensa mucho; mientras que el Anillo se entrega a circunstanciados oráculos sobre la rueda que se mueve a sí misma, aquí comienza a rodar en una figura allegretto de las cuerdas, como si fuera una ruleta y sin que ni una sola palabra lo comente. Al llegar a la menor, la música traza un círculo mágico y lo marca con un par de hirientes acentos, a la manera en que al jugar a las cartas se habla de farol. Sabe de la afinidad de las cartas con la provocación de la desgracia que no es más que la Rueda de la Fortuna, la ceguera misma del destino. Todo esto discurre sin cortes, según el modelo del perpetuum mobile , y sólo la conducción cromática de los bajos subraya siniestramente el torbellino sin rumbo. Le responde en fa mayor un refrán de las dos hermanas de destino. No cantan en absoluto como nornas, sino a la manera de un vodevil, y en ellas pensaba sin duda Nietzsche cuando de la música por él celebrada como «malvada, refinada, fatalista», dijo: «Con todo, sigue siendo popular: tiene el refinamiento de una raza, no de un individuo» [4] . Sólo que, si cabe, incluso subestimó el refinamiento de la obra maestra de Bizet. Pues donde, sin por lo demás olvidar nunca lo compositivamente selecto, Carmen se embrolla con la opereta, esta condescendencia está sometida al principium stilisationis , una locura para alguien serio que no necesita exagerarse porque la más mínima alteración del tono hacia lo frívolo altera el horizonte; este procedimiento y no ninguno moderno es presumiblemente el que inspiró a Adrian Leverkühn, para quien la disonancia sustituye la expresión de lo alto y espiritual, mientras que lo armónico y tonal, en cuanto un mundo de la banalidad y el lugar común, se lo reserva al infierno: «Sonidos del Impresionismo francés estirados hasta lo ridículo, música de salón burguesa, Chaikovski, music hall , las síncopas y volteretas rítmicas del jazz, como una argolla gira todo eso con abigarrados destellos, es decir: sobre el lenguaje básico de la orquesta principal, el cual afirma serio, oscuro, difícil, con rigor radical, el rango espiritual de la obra» [5] . Por supuesto, Bizet tiene tan poco que ver con la «insípida exuberancia del infierno» como con lo oscuro y difícil. A diferencia de lo atonal, que ha menester los más violentos contrastes, aún puede contentarse con nada más que invocar el cliché «canto y danza» para elevar lo alto con respecto a lo bajo. Su ingenio le aconseja bien; el destino no suena

como destino, sino que recuerda a la niñita vestida de rojo con el tamborcito en la fiesta infantil por carnaval. El destino carece de expresión, es frío y distante como las estrellas en cuyas imágenes galácticas los hombres proyectan el enmarañamiento del orden que ellos mismos crean inconscientemente; el destino es la reificación convertida como por ensalmo en lo absoluto, y la música que toma prestada su voz no debe sino hacer de sí misma una cosa en lugar de comportarse como si fuera lo humano en cuya objeción el contexto del destino encuentra su límite. Así como Frasquita y Mercedes gorjean sin alma cuando, según el texto francés, quieren oír las noticias del futuro como si estuvieran en un tabloide, así tiene poca alma Adrián, que hace de sí una víctima en cuanto imitador de la voz que no es la voz de Dios. Cuando finalmente los dos míticos figurantes en el cuarto acto advierten, totalmente en vano, a la heroína de la próxima muerte, la música alcanza un grado máximo de impassibilité sensible con ayuda de las terceras en las flautas solistas, como las que el Wagner maduro rara vez empleaba, antítesis extrema de aquella disonancia, por más que grandiosamente perspectivista, con que las Hijas del Rin dan a Sigfrido la igualmente desperdiciada última oportunidad. La ópera Carmen conoce un estrato de indiferencia entre brillantez y destrucción, entre lo acentuadamente superficial y lo subliminal, cuya complejidad espiritual la técnicamente tanto más compleja música expresiva casi nunca alcanza; el tema de la gran música de ballet y ante todo el enigmático intermezzo tras el segundo acto pertenecen a ese estrato. Esta cualidad de abismal ligereza, de apariencia que no lo es, quizá deriva incluso del hecho de que el destino mismo, el mito, es una apariencia, efímero como el poder de la esfinge que se precipita en el abismo en cuanto oye el nombre del hombre.

Tal sutileza ha menester una precisión extrema por parte del compositor. En ella se piensa también en el panegírico de Nietzsche sobre la música de Carmen: «Construye, organiza, culmina: con lo cual hace lo contrario que el pólipo de la música, la “melodía infinita”»[6]. Tal precisión musical se verifica en la consecuencia: en el hecho de que lo que también ocurrió deja huellas, produce secuelas; sólo por esta lógica, por la conservación de lo idéntico, se convierte la música en su contrario, se hace capaz de lo distinto a lo

que en lo idéntico tiene historia. Precisamente a esto es a lo que Wagner se negó; pese a toda la consecuencia de la conducta, no hay una auténtica consecuencia de la composición; todo fluye y nada cambia. Pero en Carmen , una vez el destino arroja su sombra sobre el escenario, tiene difícil volver a desprenderse de la parodia. Incluso tras la escena de las cartas, sigue teniendo un efecto en ese pezzo concertato en el que las bohemias, como si no hubieran mirado las cartas sobre las que nada pueden, se recrean pensando en los aduaneros, todos los cuales no son sino pecadores y a los que ellas, por tanto, son capaces de entretener el tiempo suficiente hasta que el contrabando está a recaudo. Pero en primer lugar, durante la profecía misma, justamente después de que la oportuna música acaba de dar una vuelta más a la rueda entretanto, ellas siguen parodiando, y ahora sí que llega al alma. Lo ineluctable les es tan exterior, que ni siquiera se lo toman en serio, sino que a través de ello se burlan de sí mismas; la música se adapta prudentemente a la disposición del supersticioso, el cual nunca cree del todo lo que afirma creer y cae tanto más profundamente en la trampa cuanto con más ahínco niega la ilusión. Cantan luego una balada en parte caballeresca, en parte burguesa, que a una promete como príncipe de cuento un bandido y a la otra un viejo rico. La deja como viuda heredera: el mismo cuerno de la abundancia reparte dinero y destino. Pero la balada, en compás de seis por ocho, se mofa abiertamente de la nobleza juvenil de Schumann de un modo no muy diferente a como Nietzsche mismo hizo: así es como debió de sonar en el París de Las ilusiones perdidas y de los amigos Pons y Schmucke[7] el sueño alemán, amable y cómico; Frasquita lo remeda patéticamente, Mercedes introduce precipitadamente su parloteo en frases sin antecedente; ella piensa en lo real, su futuro marido es un hombre que ella puede desear para sí totalmente en serio, pero la sobriedad de su sueño echa abajo la montaña, el corcel y el castillo de la otra, acaba con una burla de los golpes de efecto operísticos y la risa de las dos culmina en el refrán de vodevil, con la rueda como posludio.

Entonces le toca el turno a Carmen, que, aunque no presagia nada bueno, no tiene ninguna prisa; qué queda para ella, pregunta sosegadamente sobre notas blancas vacías, muy parecidas a las que abrieron la puerta del futuro para Frasquita y Mercedes. Echa las

cartas sobre un acorde de séptima disminuida y el grosero motivo llamado Leitmotiv del destino, y derivado de la escala zíngara. Por dos veces sobreviene un movimiento cromático antes de que lea la muerte, primero para ella, luego para él, acompañado de octavas petrificadas de espanto. Sobre el tritono caen un pesado acorde y un palpitante do: ésos son sin duda los acentos trágicos a los que Nietzsche se refería cuando dijo que nunca se los había oído más dolientes sobre un escenario: «¡Y cómo se obtienen los mismos! ¡Sin muecas! ¡Sin falsificaciones! ¡Sin la mentira del gran estilo!»[8]. De hecho, su eficacia deriva de la concentración en lo esencial, de una frugalidad que los escande sin repetirlos y los ensancha hasta convertirlos en estilo, de modo que no representan nada más que lo que son, no hay ninguna arquitectura que los modere y medie y, sin embargo, gracias a esa parsimonia se injerta sin costuras en la forma. Tras este sugerentemente elaborado recitativo, que da un extremo del afecto al por así decir dejarlo abierto y esperar del oyente que lo complete por sí, comienza Carmen a cantar. Su canción no es una canción del destino, sino la respuesta del sujeto al destino y, como tal, la primera parte de expresión en todo el terceto. Pese a tal expresión lírica, apenas se encuentra algo más arcaizante en la ópera, no según la medida de clasicismo y cultura, sino tal como en palabras y gestos hoy en día aún sobrevive en los países románicos una antigüedad sustancial, física, que ha emigrado tan profundamente al espíritu objetivo de los pueblos, que éstos, expertos en el trato con los poderosos peligros del mundo, pudieron también cristianizarse sin desprenderse de su paganismo mezcla de mitología y escepticismo. Lo que se llama μεσότης , la moderación de la expresión en que el imperativo antimimético de la civilización se aúna con la desesperanza resentida que ya no espera de la expresión del dolor un alivio de éste y que sólo en tal renuncia hace al dolor justicia, la de la irrevocable sumisión a la naturaleza, puede aprenderse de la canción de la gitana cuya existencia testimonia más de Aristóteles y de la Stoa que las sumas de la alta escolástica y los orgullosos sistemas de filosofía. Comienza «semplice e ben misurato», tan a la llana como la naturaleza que se conserva en su civilización mediterránea; mesurada como si ella misma fuera a compás con el destino. Canta de lo ineluctable con mortal tristeza; ni la más débil luz irradia de la voz, ni siquiera la «esperanza más

allá de la desesperanza, la trascendencia de la desesperación». La lobreguez del modo menor y del acorde de novena menor, el largo pedal en fa, que no permite ninguna desviación, tampoco permite la erupción. Pero la huraña sí distingue entre posibilidad y realidad. Si las cartas hubieran resultado favorables, ella las habría podido barajar impertérrita como en vano resulta cuando significan la muerte, y también las armonías siguen, pues, moviéndose animadamente hacia la posibilidad y cadencian hacia el modo mayor, sin embargo tan contenidamente y sin exaltación como si la ventura fuera ella misma algo fatal, al igual que la muerte. Para la consciencia mítica de Carmen ambas cosas son los platillos inseparables de la balanza, y ninguna premonición augura que la ventura pudiera pertenecer a otro orden. Pero esto ayuda más al artista a un largo aliento; sólo ahora se intensifica el lamento, llevado por una cromática voz intermedia, y ciertamente de un modo extremadamente lento, a ataques que, lo mismo que un sexo dueño de sí mismo, detestan la precipitación. Sólo en el segundo ataque se crece hasta un fortissimo sobre el acorde de sexta de cuarto grado, sin mucha ostentación ni iluminación armónica, sólo siguiendo el impulso de la voz y quebrándose rápidamente. Ninguna recapitulación; en lugar de eso, después de alcanzarse el fa de la tonalidad principal, una coda que, por así decir, se encoge de hombros, breves interjecciones confirmatorias, más apoyaturas ornamentales que tratan el destino como si realmente no fuera más que el juego de diamantes y picas.

Casi sin mediación se produce tras el enmudecimiento de Carmen uno de los instantes más grandes de toda la música dramática, uno de esos por mor de los cuales podría haberse inventado toda la forma operística, de la dignidad del epílogo tras las reconciliadoras palabras de la Condesa en Fígaro y la fanfarria de Fidelio que penetra en el calabozo. Pero en el mundo desencantado que en Carmen de repente revela su afinidad electiva con el mito del que ella no habla, el instante constituye el más extremo contraste con la cesura establecida por lo humano. Es decir, anunciadas por no más que un ascenso a la dominante de dos compases, las dos nornas de opereta cortan la endecha de su hermana y entonan su inocuo refrán. La inmanencia del destino, el cual refrena la erupción del dolor y le impide manifestarse en

libertad, se convierte en la inmanencia de la forma, en un rondó, en un corro, el anillo en que principio y final se enlazan. Carmen misma no se excluye y canta sobre su muerte en el registro más grave de su voz de mezzosoprano, pero no contrastando, como la Gilda a la escucha en el cuarteto de Rigoletto , sino como mera contravoz, como contrapunto cómplice; en el mito la muerte entra en el contexto de lo vivo, sin ninguna pretensión de lo distinto. Luego la cosa vuelve a rodar, las tres voces se ponen de acuerdo, el Leitmotiv desaparece discretamente en el bajo y la pieza acaba en un fa mayor normalísimo, un fa mayor sin cadencia con fuerza conclusiva, el cual se logra con un giro plagal que sin resolución asocia a la frivolidad la fundamentación en modo menor.

En la escena de las cartas, lo mismo en toda Carmen , se renuncia a la trascendencia y al sentido; es más, la pregunta por una y otro no aborda en absoluto una concepción que pudiera llamarse positivista con tanto y por supuesto también tan poco derecho como la de Madame Bovary . El destino que ahí impera y al que nada humano detiene es el sexo mismo, premundano y preespiritual. Los seres humanos son presentados como meros seres naturales, pero precisamente por ello como determinados por algo enteramente no-idéntico, exterior, a ellos; nada más que mera existencia, son para sí mismos completa y absolutamente extraños e incomprensibles, y al final Don José, el homicida, no sabe literalmente lo que ha hecho. Nietzsche sí percibió en Carmen «¡el amor retraducido a la naturaleza, el amor como fatum , como fatalidad, cínico, inocente, cruel y, precisamente por ello, naturaleza! ¡El amor entre cuyos medios está la guerra, en cuyo fundamento está el odio a muerte entre los sexos! – No sé de ningún caso en el que la broma trágica que constituye la esencia del amor se exprese tan rigurosamente, se convierta de modo tan terrible en una fórmula, como en el último grito de Don José, con el cual acaba la obra: "¡Sí! ¡Yo la he matado, yo a mi adorada Carmen!"». El contraste con Wagner, por mor del cual, según el tópico, Nietzsche exaltó a Bizet, es verdaderamente total: en Wagner todo, cada frase, cada gesto, cada motivo y el contexto del todo, está cargado de sentido, en Bizet la inhumanidad y dureza del formar, es más, la violencia de la forma misma, se ha utilizado para eliminar hasta el último vestigio de sentido, para no admitir la más mínima ilusión

de que lo que ocurre en la vida sería más de lo que aparece. Según la idea de la felicidad que es sagrada para su música, lo que se convierte en pecado cardinal es la mentira de que aquí y ahora la felicidad es ya posible en general. En esto Carmen , a la que no se puede acusar de ideales ascéticos, es más ascética que cualquier cosa del abstinente Wagner, y la « limpidezza », la transparencia del aire seco que a Nietzsche encantaba, exenta de todo exceso ornamental, le es conferida gracias a tal ascesis.

Pero no sólo eso. Mientras que Carmen conserva estrictamente la inmanencia del contexto natural y nada tolera más que la expresión de la pasión y el juego sin expresión, en virtud de aquel fatalismo en cuyo vigoroso elogio insiste Nietzsche aspira a la libertad, un producto de la verdadera Ilustración, enemiga del ídolo del ser humano: por mor de la emancipación de éste. No en vano es la libertad la única idea a la que se apela en la obra, y en su nombre muere la heroína. La ausencia de toda ilusión de sentido, la aceptación sin objeciones de la jurisdicción mítica, exime a la obra de la jurisdicción en que ha puesto la vista. Su duplicación invalida al mito, la gorgona que contempla su imagen especular. Las obras de arte que crean una totalidad de sentido exoneran al oyente por un segundo tan poco como resulta libre un sonido, y mientras que tal totalidad conjura la redención, la obra ejerce una compulsión sin fisuras que desmiente lo redentor y por tanto tiene que entreverar vidriosa y ambiguamente la muerte con la redención. En Carmen, que se entrega a sí misma a la naturaleza sin ninguna apariencia sacra, uno respira. La descripción impasible, sin paliativos, del contexto natural de la pasión consuma lo que la inclusión del consolador sentido sustrae a la obra de arte. Al reflejarse la pasión a sí misma como imagen estética, se remite a una instancia que estaría fuera, ante la que el todo se representa del mismo modo en que el proceso universal ante los dioses epicúreos y que podría detener el curso del destino: una esperanza infinitamente mucho más remota, pero un poco más atinada que cualquiera cuya expresión positiva la obra de arte misma exigiría. Pues en la refracción estética de la pasión toma la subjetividad consciencia de sí misma como naturaleza y desiste de la ilusión de que sería espíritu y autónoma. Esa ilusión habita en el interior del amor sublime, que en Carmen no tiene cabida. «Por término medio», se

lee en Nietzsche, «los artistas lo hacen como todo el mundo, incluso peor: entienden mal el amor. También Wagner lo ha malentendido. Creen ser desinteresados en él porque quieren el provecho de otro ser, a menudo contra su propio provecho. Pero a cambio quieren poseer a ese otro ser... Ni siquiera Dios hace en esto una excepción. Está lejos de pensar "¿qué te importa, si yo te quiero?", y se pone furioso si no se corresponde a su amor. L'amour –con esta frase se tiene razón entre dioses y hombres– est de tous les sentiments le plus égoiste, et par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux »[9]. Carmen corrige el malentendido del amor: ella confiesa ese egoísmo. Su generosidad es no afirmar ninguna generosidad y por tanto no poseer nada, no querer conservar nada, ni en este mundo ni en el otro. Este gesto de desprendimiento, esta renuncia a toda aspiración al dominio por parte del ser humano a través del fatalismo de Carmen es una de las figuras de la reconciliación que han sido concedidas al ser humano, promesa de una libertad finita. La prohibición de la trascendencia hace saltar por los aires la ilusión de la naturaleza de ser más que mortal. Ésta es la función precisa de la música en Carmen . La teoría psicoanalítica piensa la música como defensa contra la paranoia y ésta como el sueño permanente que todo lo inunda. Si lo fuese, la música podría interpretarse como un intento de despertar y el toque de diana como su protofenómeno: a través del sonido lo mismo que a través de las máscaras de culto, hace semejantes a sí el soñador angustiado a los demonios, y ante ello éstos huyen. De las historias de fantasmas sólo puede disfrutar quien convalezca de la superstición, y la música de Carmen provee de tal convalecencia a lo que sucede en el escenario. Con la desaparición de la ilusión demónica, mediante la autorreflexión surge la naturaleza del círculo de destrucción que la violencia de su ciega autocreación traza. Se abandona a sí. Ése es el carácter enigmático de los inexpresivos melismas sobre el destino y las figuras de las flautas: en cuanto imagen despiadada, parecida a la de las estrellas, de una legalidad natural, son al mismo tiempo el eco de bienaventurado recogimiento, en el umbral del sueño. Lo que de manera irónica atestigua Nietzsche de una Carmen desprovista de magia se aplica sin ironía ni contemplaciones a aquella dietética del alma por mor de la cual eligió a su antipapa respecto de Wagner: «También esta

obra redime».

[1] Preziosa : ópera de Weber, estrenada en 1821. [N. de los T.] < <

[2] La judía : ópera de Halévy, estrenada en 1835. [N. de los T.] < <

[3] Friedrich Nietzsche, El caso Wagner. Un problema para músicos , en Escritos sobre Wagner, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 192. [N. de los T.] < <

[4] Ibid. , p. 190. [N. de los T.] < <

[5] Thomas Mann, Doktor Faustus, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 433. [N. de los T.] < <

[6] Friedrich Nietzsche, El caso Wagner , cit., p. 190. [N. de los T.] < <

[7] Las ilusiones perdidas es una novela de Balzac, y Pons y Schmucke son personajes de El primo Pons , otra novela del mismo autor. [N. de los T.] < <

[8] Friedrich Nietzsche, El caso Wagner , cit., p. 190. [N. de los T.] < <

[9] «El amor es de todos los sentimientos el más egoísta, y por consiguiente, cuando es herido, el menos generoso.» [N. de los T.] < <

Historia natural del teatro

En memoria
de mi madre,
Maria Calvelli-Adorno

El aplauso

El aplauso es la última forma de comunicación objetiva entre música y oyente. Lo que sucede en el oyente cuando escucha música sigue siendo asunto privado suyo; la música discurre impasible para sí misma; la activación de los oyentes es por lo pronto un engaño, sólo en la ciega consumación de la ovación coinciden. La consumación puede descender de antiguos rituales de sacrificio, ha mucho olvidados. Así, quizá antaño hombres y mujeres, nuestros ancestros, batían palmas cuando los sacerdotes mataban a los animales del sacrificio. La música ya no tiene que ver con eso; el estrado separa a las personas de ella: de una mercancía que se puede comprar. Sólo en el ritmo de las manos resuena perceptiblemente un origen mítico de la música que por lo general se encierra cuidadosamente en las células de ésta.

Por eso el verdadero y auténtico aplauso es mucho más independiente de lo que se imagina del agrado o desagrado del público. Donde con preferencia se produce es en representaciones sociales, funciones de gala o ante la fama del nombre de los héroes musicales; cuando más convincente suena es cuando no surge de una actitud libremente adoptada, sino de una función ceremonial. En la ovación a la música de cámara por parte de un entendido hay siempre mezclado un ápice de duda. Deriva de la elección como tal, de la autonomía del oyente, y por tanto, pese a toda la benevolencia, perturba la magia de la ovación.

Eso puede verse fácilmente en la relación con el abucheo. Si el aplauso fuese una decisión libre, el abucheo se afirmaría con los mismos derechos que él. Pero incluso cuando una obra o una interpretación nos disgusta, reaccionamos sin querer al abucheo con una indignación en la que se refugiaría la fidelidad mítica al ritual.

Quien ante todo merece el aplauso es el virtuoso, pues es él quien más claramente conserva los rasgos del sacerdote oferente.

Los críticos de provincias que hablan de los dones dispensados durante una hora solemne están sin saberlo en el camino correcto. Lo mismo que el matador que aun hoy en día dedica la fiera a un santo o a un dignatario antes de empezar la faena, así mata el virtuoso la pieza en nombre de la hechizada comunidad y como un acto de expiación colectiva; a cambio arrostra el peligro de errar el golpe y acabar ensartado por los cuernos de los Études transcendentes ; pero después de largos ensayos y prácticas rigurosas, es capaz de destripar la pieza muerta e inflamar deidades desconocidas. Sabrosos bocados caen para deleite de los oyentes. Antes de la actuación del virtuoso, el público tampoco tiene ninguna duda: vocifera, y su entusiasmo puede tornarse en delirio con la insaciabilidad de las propinas. Por supuesto, como en nuestros sueños, en un concierto los caracteres rituales se han confundido. A menudo ya no sabemos quién es el sacrificado: la obra, el virtuoso o, al final, nosotros mismos.

En cuanto acción ritual, el aplauso traza en torno al artista y a los espectadores un círculo mágico que ni uno ni otros pueden atravesar. Sólo se puede entender desde fuera. Es instructivo cuando en las obras de teatro se aplaude desde la escena. Tal aplauso desde lejos produce desconcierto: los que lo dispensan, más allá, sobre la escena, aparecen como espectros de los tiempos arcanos. En medio del horror del sacrificio se presentan ante nosotros los no partícipes, por así decir, con máscaras de culto cuya enigmática expresión nos repele de sí como una risa sardónica; pero por un segundo sentimos con qué frecuencia nosotros mismos, sin saberlo, nos transformamos en tales máscaras. La radio completa el desencantamiento de la ovación. El aplauso, transmitido por radio, suena como el fuego que se eleva con un silbido de la muy historiada pira del sacrificio.

La galería

Donde hoy en día se encuentra la galería –no seguramente limitada por la pared contigua, sino vagamente extendida, como si el vertical orden jerárquico del teatro de ópera hubiera perdido allí su validez–, allí aparecía antaño el cielo en el teatro, y daba mucho que pensar el contacto que con bendita transparencia se producía entre el espectáculo de las nubes que pasaban y la escena de los hombres. Los que se sentaban arriba eran los paladines de las nubes

en el proceso de la escena; sus protestas podían debilitar o quebrar la legitimidad de la acción. Aquí se invocaba a las grullas de Íbico como testigos, y aquí recibía respuesta el coro de las Erinias[1]. Hace mucho tiempo que se cerró sobre ella la cúpula, que lo único que sigue reflejando es el sonido de la escena, sin permitir mirar al cielo. Pero los que se sientan más cerca de ella, por poco dinero, a la máxima distancia del escenario, saben tanto mejor que el techo sobre ellos no está firmemente fijado y esperan a ver si un día lo hacen saltar por los aires y producen la unificación de escena y realidad en cuya imagen se funden para nosotros recuerdo y esperanza. En la actualidad, cuando la escena está sujeta por el texto y el público por la costumbre burguesa, la galería es el único lugar de la verdadera improvisación en el teatro: atrincherada en el límite extremo del espacio teatral, construye sus barricadas con la madera de las sillas plegables.

Sólo en el sur se revela la historia natural de la galería. Habría que conocer el delirio que se produce en las corridas de toros, los borbotones de espuma sobre las olas de entusiasmo que en la galería se elevan sobre el fondo del horizonte abierto. En una varieté de Marsella encontré vestigios de ello. Allí arriba, con una naturalidad que no se da en ninguna otra parte, en una espesa nube de humo, con chicas, gorros y bebida se había acomodado la gente del puerto para el largo viaje de la velada; rostros estrafalarios, que en cualquier escena habrían hecho mejor efecto que en la sala de espectadores. Cómo se juntaban por encima de las cabezas de las personas honestas jaleando, aplaudiendo, enardeciéndose con lo que se les ofrecía; era como si las mascaradas sobre la escena y los enmascarados en la galería se hubieran conjurado para acabar con los que están en medio y unirse: bien invadiendo la escena los de arriba, bien liberando los excéntricos de la escena todo el espacio teatral.

En Alemania todo eso está mucho más oculto, sólo el escándalo lo destapa. Pero también aquí la posibilidad de improvisación la produce la tensión entre sus polos. En la galería la fanática entusiasta que adora ingenuamente al tenor de la tierra de las sonrisas se sienta junto al hambriento experto que sigue implacable en la partitura las voces intermedias del Tristán . Ambos se encuentran más allá de un público medio que se siente ofendido por

el conocimiento íntimo tanto como por la exaltación. Pero si algún día entusiasmo y conocimiento, que se excluyen, se encuentran en la galería; si el entusiasmo encuentra acomodo en la consumación colectiva de un proceso que ya no está separado del oyente por el secreto del oficio, entonces el cantante que canta para la galería satisfará de manera precisamente suficiente los más estrictos criterios de su oficio y la desocupada platea quedará libre para la acción. Brecht hablaba del «teatro de fumadores» del futuro.

Anécdotas que se cuentan de Australia o del salvaje oeste informan sobre la galería. En aquel legendario bar se lo entendía y se trataba de afrontarlo con la fórmula: «Don't shoot the piano player, he does his best»[2]. Sólo el disparo desde la galería y que atraviesa el corazón del actor que representa al antagonista como si fuera un muñeco en una barraca de tiro redime a la galería y a la escena con ella.

La platea

La platea es en el teatro el lugar y asiento de la burguesía. Aquí se reúne con el espeso murmullo del ágora: todos colocados en el mismo plano inclinado y cada uno cuidadosamente separado del otro por los brazos de las butacas. Su libertad es la de la libre competencia: molestar al otro y taparle el mejor ángulo de la escena. Su fraternidad surge de las largas filas de asientos, donde un asiento es idéntico al de al lado y sin embargo todos permanecen inamoviblemente sujetos al orden de las cosas. Su igualdad la limita la jerarquía de localidades y precios. Pero ésta es invisible. Los asientos en la primera y en la segunda platea no son distintos.

Los asientos son plegables. Con el rojo revestimiento conservan el recuerdo de los palcos: pues los ocupantes de la platea avanzaron hasta convertirse en la clase dominante del mundo. Sin embargo, al poderse plegar hacia arriba a fin de dejar sitio al prójimo que sencillamente debe permanecer alejado de los palcos, han privado al asiento de la dignidad con que fue estatuido como trono por encima de la orquesta. En secreto ya son sillas. En su interior zangolotean los huesos que a todo el mundo se hacen evidentes como esqueletos de sillas que se pliegan en el parterre.

En una platea bien ordenada, racionalmente dispuesta, que a cada cual asigna su lugar preciso, ya no hay ninguna aventura. Sólo la vista puede aún permitirse una. Los ojos pueden cerrarse y dejar

al oído el espacio entre la orquesta y la cúpula. O bien pueden, Ulises por encima del mar de cabezas humanas y anónimamente como él, embarcarse en su osado viaje hacia el escenario. Primero se libera de la prisión de Calipso, una obesa mujer cuyo peinado le bloquea la salida de la cueva. Serpentea entre Escila y Caribdis, que se inclinan la una hacia la otra y se alejan, aplastándolo todo. Bordea la isla de las sirenas, el delicado cuello de una joven en el mediodía de unos cabellos claros. El feacio calvo en la primera fila ya no es peligroso para él. La vista de Ulises atraca felizmente en las rodillas de la soubrette coloratura como en la costa de su Ítaca.

Las salidas laterales de la platea son extrañas: llevan al pasillo de los palcos. Desde ahí no se puede acceder a la platea: sólo en las apreturas del guardarropía de platea puede el burgués quitarse el abrigo. Pero por aquí puede sin duda abandonarse la platea por el camino más corto al foyer . Yendo por ahí parece que uno viene de los palcos. Tan breve y modesto es el trayecto, que uno entra como burgués seguro y sale como orgulloso charlatán.

Lo que más angustiosamente preocupa a la platea es ocultar su procedencia de la arena. Bien que lo ha conseguido: el juego fue desterrado como imagen al escenario y la arena se llenó tan por completo de sillas, que ya nada se mueve en ella. Lo puebla un público domesticado. Pero una cosa se ha olvidado. Se trata de los accesos principales a la platea. Puesto que ascienden en diagonal, sin visión entre la rampa de la orquesta y el muro del espectador, recuerdan al verdadero circo. Aquí debería esparcirse siempre serrín; y cómo se parece la rampa de la orquesta a la sagrada pista circense que se empujaría desde el centro de la arena hasta el borde extremo. Las pesadillas que reintroducen en nuestros respetables teatros los juegos con animales hacen que por estos accesos emerjan triunfalmente de las jaulas de guardarropía los tigres reales de Bengala.

Los palcos

En los palcos viven los fantasmas. Viven ahí desde 1880 o desde que se quemó el teatro Ring[3]; no han comprado entradas, sino que poseen abonos prehistóricos, amarillentas cartas de nobleza que Dios sabe quién les legó. Como auténticos fantasmas que son, están ligados al sitio. En ningún otro lugar podrían asentarse: aquí deben quedarse o desaparecer. Están separados de todos los seres vivos en

el teatro. Pero una puerta secreta conduce desde ellos a las entrañas de la maquinaria detrás del escenario. No pocas veces, en el entreacto dan a la gran cantante coloratura cenas con champán, y nadie lo ve. Los verdaderos palcos son oscuros.

Los verdaderos palcos: ésos son meramente los que hay en el proscenio, tal como los ha inmortalizado Gaston Leroux[4]. Se relacionan con los palcos de pago –¿qué han de hacer ya los extraños en los palcos, si no se les invita al gabinete mágico?– como los carruajes con las cortinas corridas y tirados por caballos blancos con los coches de alquiler. Con los que están en los palcos de pago las personas en la platea pueden conversar por encima de la rampa; apenas están protegidos, con frecuencia los críticos tienen ya reservadas sus localidades en los palcos de pago. Pero el palco de proscenio está entronizado sobre el abismo de la orquesta bajo una corona de bronce dorado y felpa. Cuando desde la platea se orientan indiscretos los impertinentes hacia la señora de X y el señor Z, entonces la púrpura de felpa está preparada para desde arriba descender sobre ellos, como en el escenario mismo la que cae sobre Baco y Ariadna.

Sólo en los palcos de proscenio puede la escena presentarse como el paisaje que de todos modos es. Pues sólo aquí puede el espectador, cegado por su luz, retroceder y establecer entre sí y la escena la única cesura que la crea como eterno paisaje transformable. En la platea tendría que cerrar los ojos y entonces estaría encerrado en sí mismo. En el palco se retira con su vecina a la parte de atrás y conversa con ella de cosas totalmente distintas o de lo malo que es aquello. Cuando vuelven al antepecho, el paisaje ha cambiado; su luz se ha convertido en crepúsculo. Sólo ahora reconocen los dos que es el mismo.

Si eres un hombre, no vayas nunca a un palco con un hombre. Dos hombres en el palco o no lo son o aburren: no componen ninguna figura. Pero la mujer con la que compartes la intimidad del profundo palco; que ha cogido su abrigo como si estuviera en su habitación y lo arroja precipitadamente sobre el pequeño diván como si el tiempo os apremiara, pues llegáis tarde; y que ahora se presenta contigo para ocultarse: durante esta velada teatral ella es tu amante aun cuando nunca la poseas de otro modo que en el estrecho marco oscuro que os ha unido como imagen.

Que con los palcos las cosas nunca acaban bien se muestra en los espejos. Éstos se están muriendo; sólo el señor intendente tiene todavía uno por razones objetivistas, y aquí el nuevo objetivismo consuma un antiguo destino. Pues los espejos serían los emblemas de los palcos. Se parecerían a los espejos móviles que introducen las calles en las habitaciones; colgarían de la pared los paisajes escénicos tal como irían sucediéndose; el constructor que los trajo a través de esa puerta secreta se llama Dapertutto, y si tú quieres desaparecer del palco en que de lo contrario arderás cuando se produzca la siguiente catástrofe, entonces debes, aburrido por los acontecimientos sobre el escenario de los que tan cerca estás y que por eso el espejo te presenta, tapar el paisaje teatral con tu propia imagen en el espejo, hasta que el paisaje se cierre sobre ti. Quien entonces se queda con las ganas es la acomodadora de los palcos.

Segundo anfiteatro, primera fila central

Desde que la representación y el acuerdo trivial se antepusieron a la genuina apreciación de la ópera, que ella misma contenía no poco de ambas cosas, el experto en la gran casa ha sido puesto en fuga. A menos que se haya elevado a ese Olimpo que ya Schiller tras la partición de la tierra reservó al pobre poeta, tiene su asilo en localidades como las del centro del segundo anfiteatro[5]. De una manera tan poco característica que llega al anonimato, le ofrecen al oído ventajas tanto mayores. Salvo en los pocos edificios con acústica ideal, en los palcos el sonido siempre se distorsiona según su posición con respecto a la orquesta. Pero en la platea, sobre todo en las filas delanteras, le llega con frecuencia algo apagado y bidimensional como no lo toleraría en el juste milieu del fondo; y en la galería se oye como si uno no estuviera del todo presente y sólo lo captara al vuelo como intruso tolerado. El óptimo de volumen, plasticidad y resonancia se concentra en los anfiteatros; sólo allí accede uno a la cosa en sí de la ópera, la representación, no las notas impresas.

La situación más satisfactoria para quien quiera oír desde el interior de la representación y no desde el mero efecto es el segundo anfiteatro durante un ensayo. Pálidas franjas de la luz diurna caen en el gigantesco espacio casi vacío. Un eterno gris matutino perturba el hechizo ilusionario tan salutíferamente como las interrupciones, los directores metiendo baza, el atareado ir y

venir. Lo que se pierde del primer encanto lo suple con creces el segundo, la sensación de estar uno mismo en el secreto que de ordinario no hace sino envolverlo a uno; tener fraternidad con directores, escenógrafos y técnicos. La obra sólo se abre totalmente con su descomposición. A través de lo despedazado, a través de sus costuras y grietas, penetra uno en la estructura. Para esto el lugar adecuado es el segundo anfiteatro. El espectador se sienta lo bastante lejos de los mandatarios para no ser distraído, y puede concentrarse en el fenómeno que se ofrece en la verdadera proporción.

Socialmente estas localidades son indefinidas, sin prestigio ni odio. Confieren un inestimable privilegio contra el que la ópera por lo demás está: ver y no ser visto. El propio ocultamiento se adecua al objetualismo ante el objeto. Lo mismo que a uno no lo molestan, uno tampoco molesta. Si, por ejemplo, por el celo de no perderse nada uno se inclina hacia adelante, ningún asistente protestará por ello, e incluso si uno cuchichea con su vecino sobre la música que al mismo tiempo pasa murmurando, es posible que uno lo consiga sin reprimenda. Tal objetivismo es lo contrario de lo que conviene en el palco. Quien se sienta ahí ya trata de olvidar que el palco ha existido alguna vez.

La ventaja se ha de pagar. Si ya se ve todo, se ve mal. En todo caso todavía se puede observar al público, mirar a los individuos a los ojos, pero la escena aparece demasiado pequeña allá abajo y en la perspectiva más falsa que, por lo que a la ópera se refiere, es posible: como si uno se elevara por encima de ella. De las destrezas y cabriolas de la escenografía a uno se le escapan tantas más cuanto más precisa e intensamente reacciona el oído. Sin embargo, el experto se pregunta: ¿es realmente tan malo? ¿No era propósito del teatro musical el resarcimiento de los que oyen mejor que ven y lo prefieren? ¿No se reinstaura la ópera, cuyos acontecimientos se perciben sin distinguir demasiado, como lo que fue, lo que ya no puede ser y contra lo que los escenógrafos se rebelan desesperados? Allí delante, en el segundo anfiteatro, puede aprenderse que ella ciertamente ha menester la escena en la que uno posa la mirada, pero que lo que más le conviene es que los particulares esfuerzos escénicos se noten lo menos posible. La máxima epicúrea sobre el teatro del mundo se percibe como la de la escenografía operística:

bene vixit qui bene latuit[6].

El foyer

Si el teatro, una relojera, mide de velada en velada el curso del mundo como indicador del destino, en él entonces el foyer es la esfera del segundero, que repite una vez más la pequeña copia del gran mundo en miniatura, como si debiera instaurarse un infinito sistema de espejos en el que el mundo iría paulatinamente desapareciendo. En el foyer los espectadores son presentados como actuantes ante un público imaginario. El espacio para los espectadores los ha desterrado del escenario; pero aquí, excéntricamente en la periferia del edificio teatral, es donde hacen su propia entrada. En las pausas representan su obra. Es una pantomima; un intermedio cuya relación con el espectáculo escénico queda tanto más clara cuanto menos tiene que ver con él. Como genios y demonios se pasea por aquí visiblemente en el reino de las ideas lo que invisible rige sobre las figuras en la escena. Nadie, sin embargo, entiende las palabras que ahí se oyen, y quienes menos las personas que las pronuncian para recuperarse del silencio ante el escenario.

Se mueven incesantemente en círculo. Nadie se lo ha ordenado y, no obstante, ellos obedecen. Quien se sale de la fila para por la línea recta llegar sin demora al contrapunto lo hace como rebelde y, más aún, con mala conciencia. Como las estrellas, trazan una trayectoria elíptica. En ellos se representa, sin expresión ni intención, la matemática pura que prescribe las leyes a la física sobre el escenario. Si hablas aquí, enseguida te has olvidado de lo que dices. De aquellos ante ti y detrás de ti no has percibido nada. Sólo os mece el rumor en el que sin vuestra contribución la armonía de las esferas resuena suavemente. El verdadero dramaturgo sería quien fuera capaz de anotar su sonido.

En el foyer hay buffets: a izquierda y derecha en las esquinas. Pero la dama a la que acompañas se negará a tomar algo allí. Si supone que eso ocurre porque comer en el teatro es impropio o provinciano, se equivoca; con qué exquisitez cruje el chocolate en la oscura platea, por no decir nada de las colaciones en el palco. Pero en el mundo inteligible del foyer sois vuestras sombras. Vuestro cuerpo os lo habéis dejado en la sala; por eso en el foyer os atrae constantemente de vuelta a vuestras localidades. Si quisieseis comer

aquí, os teñiríais de sangre; vuestro cuerpo os seguiría ansioso, reviviríais como criaturas mortales, se interrumpiría el ciclo sacro y os quedarías parados ante el buffet para con vuestro peso precipitaros en lo sin fondo.

En verano, cuando entre verdes parques, el largo crepúsculo multicolor y la lluvia cálida todo el teatro con las luces encendidas parece una iluminación, tiene el foyer su instante. A veces se abre entonces una puertaventana con batientes que da de allí a un balcón. A través de ella las personas en el foyer acceden al aire libre y, al encontrar por fin a sus espectadores, se les suelta la lengua. Los que normalmente de manera subrepticia se han fumado un cigarrillo en el vestíbulo ahora respiran, y con la inhalación de aire fresco el espectáculo de su fugaz paso por el balcón se les revela como la naturaleza. Abajo, en la plaza ante el teatro, el telescopio de un astrólogo les apunta. Cuando con la tercera llamada los últimos han desaparecido del balcón, la luna sale consoladora por encima de la rampa de piedra.

La cúpula como pieza conclusiva

Que la ópera es más que esa forma decadente que el estudio de la tragedia hace que parezca[7] nada podría demostrarlo más drásticamente que la existencia de la cúpula en el diseño moderno de teatros. Pues, por más que desde el Renacimiento cualquier edificio teatral, moderno o antiguo, se corone con una cúpula, su función estricta únicamente la cumple en la ópera. Aquí no sólo tapa el cielo más allá para con la araña de luces elevarse como un sol y estrellas pintadas más acá en cuanto símil conjurado en su lugar; crea al mismo tiempo el único espacio acústico en que se permite que la ópera tenga lugar. La cúpula ocupa una dialéctica que la ópera libera. Es muro de separación y reflector en uno. Desde ella rebota la música, que una vez quiso en cuanto coral alcanzar el oído de Dios. Pero la implacable recoge como suave redondez el sonido que al aire libre, fuera de un recinto, se perdería. El reunido lo devuelve luego transformado. Habría que hablar de la misma forma cupular de las óperas. Las verdaderas óperas se componen en todos los casos en función de la reflexión por la cúpula, y únicamente a ésta deben las falsas su vida. De modo que la fascinación de las melodías de Puccini consiste en que la pasión se eleva en olas irregulares para desde la cima cupular, captada en su

irradiación, volver a afluir, de manera bien proporcionada, sobre aquellos de cuya oscuridad surgió. Al elevarse como pieza conclusiva por encima de nuestro teatro, la cúpula cierra al mismo tiempo la forma que se inició enigmáticamente con la grosera escena trágica y ahora se disipa en los delicados batimientos de la altura. Pues la tristeza de todas las imágenes, elevada de la palabra lamentosa a la periferia del espacio que le gustaría hacer saltar por los aires, no se quiebra en cuanto sonido cantado contra este límite, sino que encuentra su camino de ahí a casa. Pero en la cima de la cúpula no se transforma en consuelo. El sonido capturado de la criatura, que en cuanto canto asciende y no se estrella, sino que en el eco se vuelve a encontrar con aquel que lo desencadenó, suena con la esperanza de que la criatura que siquiera puede cantar no esté perdida. Así que en la cúpula, que es lo que más estrictamente distingue la irreparable inmanencia de nuestros teatros cerrados de la consumación del culto en los antiguos abiertos, es donde se formula la promesa de que, ocurra aquí lo que ocurra, no se olvida, sino que se supera para que algún día, transformado en algo imperceptible, nos acoja en cuanto eco en la redondez del finito espacio cósmico. Non confundar[8]: ésta es la clara resonancia de que la cúpula dota al turbio, falible, impuro canto. Por una vez, parece, la redondez de la cúpula quiere introducir en sí a todo el teatro. Es entonces el teatro una esfera que ya no conoce un arriba y un abajo ni la dirección del tiempo histórico, dominar el cual era el anhelo de nuestro teatro. En el soñado teatro esférico lo pasado se hace presente no meramente como mascarada óptima; gracias a la transitoriedad con que transparentemente entra y sale de escena, el presente se hace eterno. En esto estriba la justificación de la ilusión teatral, del mismo modo que ésta, en oposición a toda la seguridad en sí misma de la estética autónoma, no puede, en cuanto deseo, quitársela a los teatros. En la reflexión circular lo más efímero se presenta de repente como salvado. En el teatro con cúpula los bastidores serán oscuros bosques; el murmullo hidráulico por debajo es proporcionalmente el de fuentes ocultas y el de los ferrocarriles subterráneos que en la surrealista utopía de Mine-Haha Wedekind hace que unan la ciudad y el teatro. Pero en vano enmudece el canto cuya melodía copia la redondez de la cúpula que previamente la formó. Los cantantes se pondrán de acuerdo y la

secuencia de canto, recepción y eco se disolverá al mismo tiempo que el flotante espacio colmado cuya tranquilidad se estremece en sí.

[1] Adorno alude aquí a la balada de Schiller Las grullas de Íbico , donde se cuenta cómo el poeta Íbico fue asesinado al pasar por Corinto camino de los Juegos Olímpicos. Los únicos testigos del hecho fueron una bandada de grullas a las que el poeta pidió ayuda. Pasado el tiempo, durante la representación de una tragedia de asunto relacionado con la venganza, una bandada de grullas se cernió sobre el anfiteatro, y los asesinos, incómodos con el argumento de la obra y sorprendidos por el aparente retorno de los testigos de su crimen, acabaron por revelar involuntariamente su culpa. [N. de los T.] < <

[2] En inglés, «No disparen sobre el pianista, que hace lo que puede». [N. de los T.] < <

[3] El teatro Ring de Viena se quemó íntegramente tras el estreno de Los cuentos de Hoffmann, de Offenbach, el 7 de diciembre de 1881, al prenderse las bambalinas tras la explosión de una lámpara de gas. Murieron varios centenares de personas. [N. de los T.] < <

[4] Gaston Leroux (1868-1927): novelista francés. Colaboró en diversos periódicos franceses antes de dedicarse a la novela de intriga urbana, género en el que llegó a ser muy popular. Muchos de sus argumentos fueron llevados a la gran pantalla. [N. de los T.] < <

[5] En el poema de Schiller titulado La partición de la tierra (1795), el poeta describe una situación en que todos los demás seres humanos han tomado posesión de una parte del mundo; sólo él mismo, ocupado con las cosas superiores, se ha quedado sin parcela. Como recompensa o consuelo, Zeus le permite entrar en el cielo siempre que quiera. [N. de los T.] < <

[6] En latín: «Bien vive quien bien se esconde» (Ovidio, Tristia, 3, 4, 25 [ed. cast.: Tristes , Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, p. 101]). [N. de los T.] < <

[7] Alusión a El origen del drama barroco alemán , de Walter Benjamin. [N. de los T.] < <

[8] En latín: «No se me confunda», frase del Te Deum . [N. de los T.] < <

II
Evocaciones

Mahler

Discurso conmemorativo en Viena

Quien viene de Alemania a Viena para hablar de Gustav Mahler en el centenario de su nacimiento no puede por menos de temer estar echando agua al mar. Incluso las desviaciones, que son su esencia, no se pueden comprender sin referencia a aquello de lo que se desvió y que ello mismo es ya una desviación, su idioma austríaco, al mismo tiempo el de la determinante tradición musical de Europa. A la Ópera de Viena le dio diez años de los que, como la era Mahler, no sólo la historia de la interpretación, sino la de la música misma no pueden prescindir. Para todo el ámbito musical establecieron pautas que hoy en día siguen influyendo en las más sutiles ramificaciones de la composición. Con temprana consciencia de que la llamada tradición estaba perdiendo su perentoriedad, impuso la claridad y la responsabilidad hasta en la última nota y las combinó con una generosa y entusiasta visión del todo. De lo austríaco heredó el instinto, opuesto a todo decurso meramente mecánico, para demorarse en lo musicalmente pleno de sentido. Pero al mismo tiempo era consciente del peligro que para la forma acuñada supone un laisser faire cómodamente conciliador. Él se oponía a esto análogamente a como su contemporáneo Karl Kraus a la corrupción del lenguaje en el suplemento cultural. Por eso ya como intérprete Mahler se encuadra en el contexto de aquel movimiento espiritual de la época que denunciaba el conformismo dominante. Esto tiene el paradójico efecto de que las efímeras interpretaciones que él ensayaba y dirigía son imperecederas incluso para quienes ya no las oyeron. Así como alguien al que se le ha muerto un ser querido busca huellas de su manera de hablar, de su mímica, de su gesticulación en quienes lo conocieron o al menos pertenecieron al mismo círculo, a fin de a partir del matiz quizá semejante de una entonación extraer el consuelo de que el muerto no está del todo muerto, así a partir de detalles sobre el modo de dirigir de quienes le conocieron le gustaría a uno reconstruir cómo eran, sin duda, las cosas con él. No pocas veces se supone que los rasgos mismos de su rostro, sufrientes y delicados, poderosos y

serios, estarían repartidos entre los directores y compositores que le sucedieron.

También para oír adecuadamente al Mahler compositor, uno debe participar de ese acuerdo que se establece allí donde la música habla austríaco. Ahí se tocan incluso extremos como Bruckner, que mantenía relaciones de amistad con Mahler, y Webern, probablemente su intérprete más auténtico. Partes de movimientos de la juventud de Mahler como el Trío de la Primera sinfonía , dulce sin empalago por la riqueza de valores armónicos diferenciados, hablan el austríaco familiar por vía materna. Austríaca es la larga melodía de Ländler del Andante de la Segunda sinfonía , que fue, sin duda, la que originariamente condujo a Mahler a todos los que lo aman. Ella sola basta para refutar el reproche de carencia de inventiva melódica, si es que aún hubiera alguien tan atrevido para formularlo. Él era capaz de tales arcos melódicos siempre que los había menester, incluso en su periodo más maduro, en el primer Trío de la Primera música nocturna de la Séptima , en el incomparable tema en fa sostenido mayor del borrador del Adagio de la Décima . El hecho de que en este respecto se comportara ahorrativamente no se debe a falta de invención, sino a su idea de lo sinfónico, que sobrepuja incluso a la más bella forma parcial. Austríacos finalmente son también sus contrapuntos, el fantasioso canto de melodías añadido a las ya redactadas, una condensación lograda no por la compresión, sino por la apertura de compuertas a la profusión. Incluso en las obras asordinadas de la fase tardía recurre el tono austríaco. Lo que el violín toca en la danza macabra de la Novena son reminiscencias de un Ländler .

Pero algo del crepúsculo de ese último Scherzo se encuentra en todas sus obras. La patria de la música de Mahler no es enteramente la suya propia. Lo familiar siempre le resulta extraño. El lenguaje tradicional, que ella respetó más que cualquier otra música de la misma era, se le convierte en inauténtico, perturbado y perturbador. La fama de Mahler lleva adosados el escándalo, el regusto de lo tristemente célebre. Ante él se arruga la nariz, como si pecara demasiado humanamente contra el tabú de la civilización. Llena de expresión, sin avergonzarse de la propia emoción, su música choca doblemente porque, en gran medida diatónicamente, emplea vocablos desacostumbrados a tal expresión no estilizada y

que bajo la tensión de ésta amenazan con romperse en pedazos. Por eso a Mahler se lo rechaza como romántico tardío, como alguien entre dos épocas, como demasiado subjetivista y como demasiado monumental, en resumen, con fórmulas sumarias que se ofrecen a la mala conciencia de los versados. La cultura musical media, domesticada por el gusto y el progreso moderado, reaccionaria también socialmente, repudia a Mahler.

De poco sirve el intento de defenderlo contra las objeciones hace mucho tiempo estandarizadas, automáticamente emanadas, asignándole con insolente superioridad su nicho histórico. Habría que explicar por qué va siendo hora de que se tenga la experiencia viva de su música colectivamente repudiada. La justificación es lo repudiado mismo; verdadero en Mahler y superviviente al escándalo. Si se lo quisiera simplemente transformar en un gran compositor más y salvarlo mediante el mero encarecimiento de lo grandioso que incuestionablemente logró, se estaría aceptando de antemano el criterio del juste milieu y se engañaría sobre lo mejor en Mahler. En él no son inauténticas sólo las referencias al lenguaje musical popular de Austria y Bohemia, en las que, según las circunstancias, se ha censurado la ironía desarraigada o el sentimentalismo melifluo. Su lenguaje musical mismo está fracturado de parte a parte. Desafía aquella convención de la música como un arte de la inmediatez pura, que se sostiene tanto más tenazmente cuanto más mediatas son las relaciones entre las personas, cuanto más se ha burocratizado el mundo. Si en su importante ensayo sobre Mahler[1] Schönberg decía que en la Novena sinfonía el que hablaba inmediatamente no era el compositor, sino un tercero, señaló algo que más o menos vale para todas sus obras y que explica en gran medida lo que de él incomoda tanto como lo que tiene de ambigüedad. Casi ningún tema suyo, no digamos movimiento, podría tomarse literalmente tal como aparece; una obra maestra como la Cuarta sinfonía es un «como si» desde la primera hasta la última nota. Un compositor supuestamente tan naturalista pone en cuestión hasta en las células de la invención la inmediatez musical y la naturaleza. Pese a su inconfundible peculiaridad, a su máxima plasticidad, no se ajusta al ideal de originalidad trillado al menos desde el Romanticismo temprano. Los temas, siempre concebidos como algo más y distinto de lo que ahí

mismo son, él muchas veces los tomó prestados o los expuso a la objeción de banalidad. La indiferencia hacia las normas de una selecta cultura musical, o más bien la rebelión contra ésta, dominan lo mismo la plasmación del detalle que la disposición del todo. Mientras que, hasta en las últimas obras, siguen en cierta medida siendo válidos, a los esquemas tradicionales se los priva de la concreta configuración formal. No es sólo que las proporciones de las partes individuales dentro de los movimientos sean incompatibles con el sentido tradicional de los esquemas. La misma fibra musical contradice el sentido de las categorías formales del esquema, sobre todo la sonata, a la que Mahler, sin embargo, nunca abandona del todo hasta la fase tardía. Para el oyente de los tipos prediseñados, de ahí resulta a veces la impresión de algo caótico. Al concepto establecido de cultura musical le va la vida. En el clímax del primer movimiento de la Primera sinfonía , una fanfarria echa abajo el muro de la forma seguramente construido. Lo que, contra todo arte, quiere es transformar el arte en espectáculo de algo invasivamente incondicionado. La música de Mahler sacude el ordenamiento cierto de sí de lo estético, el de una conversión basada en sí de lo infinito en finito. Conoce instantes de ruptura, de desmoronamiento en sí, de un episodio que se autonomiza en medio del todo, en último término de desintegración en complejos centrífugos. En su actitud formal es, pese al, por comparación con Strauss y Reger, más bien conservador acervo armónico, melódica y colorista, temerariamente avanzada. En cuanto representante de la esencia inmanente, cerrada, de la música, en su día Debussy abandonó protestando el estreno parisino de la Segunda sinfonía . Le espantó lo monstruoso de lo, según los criterios de lo clara y distintamente apreciable, sobredimensionado. Más tarde uno se volvió sordo al hecho de que Mahler se rebelara contra la burguesamente privada, convencional constricción de la música. Se lo comparó con la monumentalidad guillermina y de la Ringstrasse[2], se le reprochó elefantiasis estética. Con ello la vieja, maliciosa frase de los críticos acerca de la divergencia entre voluntad y realización se hizo en cierto modo streamlined , se confirió la consagración de una modernidad sobrevenida a la burla beckmesseriana de quien no empieza siguiendo la regla, sino que ha aprendido sus tonadas de pinzones y herrerillos.

Pero hoy se despliega en su necesidad lo que los apóstoles de la autenticidad retraen a Mahler, lo quebrado de lado a lado, la no-identidad del fenómeno musical con lo que hay detrás. El wertherismo[3], la ruptura entre el sujeto estético y la realidad, fue también desde Schubert el estado del espíritu musical. Sin embargo, no había atacado las premisas del lenguaje formal. Eso ocurrió con Mahler. El alma rechazada a sí misma ya no se encuentra a gusto en su idioma heredado. En éste se siente perturbada, ya no está a la altura de la violencia inmediata de su sufrimiento. En esto Mahler, que procedía de los márgenes de la sociedad y nunca negó la experiencia de su origen, no era en absoluto tan distinto del linajudo Lord Chandos de Hofmannsthal[4], al que las palabras se le desmigajaban porque ya no decían lo que debían. Sólo que de ahí no extrajo la consecuencia del enmudecimiento. Como a las palabras y frases de la música heredadas les atribuía más bien intenciones que ellas ya no portaban, declaró la ruptura. La inautenticidad del lenguaje musical se convierte en expresión del contenido. Los acordes tonales de Mahler, que sin estilización ni maquillaje llevan al límite de la exacerbación y hacen explotar el dolor del sujeto prisionero de la sociedad alienada, son criptogramas de la modernidad, guardianes de la disonancia absoluta que tras él se ha convertido en el lenguaje de la música. Erupciones nada estilizadas del horror, como la del primer Trío de la marcha fúnebre de la Quinta sinfonía , donde la orden inhumanamente tajante parece cortar el grito de las víctimas, ya no eran en absoluto posibles con el lenguaje tonal y en medio del acompasado tema de marcha. El hecho de que, sin embargo, lo consiguiera, de que con el lenguaje acostumbrado expresara lo verdaderamente inaudito, constituye el escándalo. Hoy en día, cuando para tales experiencias la música ha encontrado un material adecuado, se está tentado a la ponderación de si con tal adecuación no se debilitan y armonizan las inefables experiencias que atraviesan como un relámpago la música de Mahler y que sólo mucho más tarde se hacen reales. Pero sólo sus banalidades, fósiles de lo tradicional, establecen realmente la irreconciliabilidad de ésta con el sujeto. Son imprescindibles para una consciencia que se abandona sin reservas a la negatividad históricamente incipiente. Son al mismo tiempo alegorías de lo inferior, envilecido,

socialmente mutilado. Con arte extremo las introduce Mahler, apasionado lector de Dostoyevski, en el lenguaje artístico. En ninguna parte lo banal que cita lo deja banal. Al hacerse elocuente, se compenetra también con la composición. Con ello intenta reparar algo de la injusticia primordial que el lenguaje musical artístico tuvo que ejercer cuando, a fin de realizarse, excluyó de sí todo lo que no encajaba con sus premisas sociales, el privilegio de la educación.

La experiencia de la negatividad metafísica, de la imposibilidad de mediante la música confirmar como dotado de sentido el curso del mundo tal como antes, incluso en la metafísica trágica de Richard Wagner, fue costumbre sancionada que no toleraba ninguna excepción, penetró en la consciencia de Mahler después de la Octava sinfonía . De ello da cuenta la carta a Bruno Walter que se ha hecho famosa, un testimonio temprano de que a toda la música se le mueve el suelo bajo los pies, de la situación expresionista. Lo que en Mahler al oído amigo del orden se le antoja caótico, estriba en eso. Puesto que su música no se adhiere a ningún sentido garantizado; puesto que tampoco puede, como Beethoven, esperar que mediante una lógica antepuesta, dinámicamente arquitectónica, el sentido se descargue como presente, tiene que rendirse sin protección, al descubierto, al impulso individual. Quien ha admitido lo inferior como estrato de la composición, compone de abajo arriba. Este sinfonismo se sabe poseedor de ninguna totalidad, a no ser la que asciende de la estratificación temporal de sus campos individuales. Si el ideal musical del Clasicismo vienés, en el cual la totalidad afirmaba incontrovertiblemente la prelación, podía compararse con el dramático, el de Mahler es épico, emparentado con la gran novela. Recuerdan a ésta las exaltaciones de la pasión; lo inesperado, aparentemente casual, necesario sin embargo; los rodeos, que son el único camino [5] . Por debajo del tembloroso velo de las antiguas, reconciliadoras relaciones de simetría, emerge aquella prosa musical que luego se convirtió en el lenguaje de la música en general. Entender a Mahler significa, por tanto, deshacerse en la medida de lo posible de las muletas auditivas de los tipos tradicionales, una exigencia no menor en los muchas veces muy extensos movimientos. Lo mismo que se compone de abajo arriba, debe oírse de abajo arriba, abandonarse a la trayectoria del

todo, de capítulo en capítulo, lo mismo que en una narración que no se sabe cómo acaba. Se toma entonces consciencia de una segunda y mejor lógica. Ésta se sigue de la acuñación y la determinidad de los caracteres individuales, no de un diseño abstractamente preestablecido. En la evolución de Mahler se ha fortalecido cada vez más. La fuerza para la organización del todo se fundió con la capacidad para desplegar este todo a partir de aquello a que lo individual aspira. La contingencia de la mera existencia que él suponía prospera en él hasta convertirse en lo perentorio sin ningún préstamo de lo ya no garantizado. Esto es lo que define el rango de Mahler como un gran compositor: en capacidad para la objetivación de lo desenfrenadamente subjetivo no lo ha igualado ninguno de los más recientes. Pero lo que lo movía a la composición aventurera no era ello mismo nada privadamente contingente. Contemplaba sin ilusión la imparable decadencia de formas que se comportan como si su mera consumación estableciera un sentido que no está presente en la existencia social real. Él comprendió y obedeció la tendencia objetiva de tal derrumbamiento. De ahí su fuerza.

La música de Mahler es crítica, crítica de la apariencia estética, crítica también de la cultura en que ésta se mueve y de cuyos ya desgastados elementos se compone. Cuando está por debajo de la cultura, al mismo tiempo está por encima de ella. Por un fondo de infancia feliz-infelizmente salvado para la vida, no suscribió la obligación de una resignación adulta, de autolimitación, el contrato social oficial de la música. Su natural era el de un fauvista, un salvaje, pero no que pretende la resurrección de la barbarie, tal como ésta es incubada por la presión de la civilización, sino una humanidad por encima del orden dispuesto y sus fallos, que de ordinario, por su mera existencia, la obra de arte repite una vez más. Las obras de arte que él produjo sueñan con la abolición del arte por medio de ese estado de plenitud que sus sinfonías conjuran de modo infatigablemente variado. Por eso su obra resulta contradictoria. Los rasgos fijados por el cliché de la diferencia entre voluntad y realización no son los de una insuficiencia estética, sino de la insuficiencia misma de lo estético. Es innegable que no se puede tener lo uno sin lo otro. Las obras de arte por encima de la cultura nunca la satisfacen del todo. Pero las obras más ambiciosas

triunfan porque convierten sus debilidades en fortalezas. Así como a partir de la última de las Canciones del camarada extrajo de su neurosis, o más bien del miedo real del pobre judío, la fuerza de una expresión cuya seriedad superaba toda imitación estética, toda ficción del stile rapressentativo , así Mahler agregó como fermentos a su composición la falta de inmediatez, incluso de destreza primaria y virtuosismo compositivo. La frugalidad sin pulir de sus comienzos se convirtió en aquella claridad, aquella economía sin ornamentos en la composición, que ya hace una generación Erwin Stein[6] llamó con razón el objetivismo de Mahler. En él verdaderamente, según las palabras del Chorus Mysticus a las que él no vaciló en poner música, lo insuficiente se ha convertido en acontecimiento. Incluso la monumentalidad de la que tan cómodo es burlarse para quienes sobre él tienen la ventaja de haber nacido cincuenta años después expresa la voluntad de no aceptar esa intimidad mientras tanto degenerada en ornamento de género, a la que precisamente los compositores más cultivados, Brahms y Debussy, se habían retirado. Si la posibilidad de esta monumentalidad, en medio de una sociedad individualista, es problemática y Mahler tiene que pagar su tributo por ello, a cambio no pocas veces cumplió un desideratum declarado por toda la música moderna desde Bach y que se había heredado sobre todo en el sinfonismo austríaco: llenar el tiempo que discurre vacío, ya no abovedado, transformarlo en duración gozosa. Lo que de manera a medias irónica se llamó longitudes celestiales en Schubert, lo que en Bruckner se vislumbra pero fracasó por la no superada diferencia entre la idea épica y los esquemas tradicionales, encontró acomodo en las apátridas y discontinuas sinfonías de Mahler. Si todas las concepciones significativas del arte son en sí paradójicas, entonces la mahleriana lo fue porque tuvo éxito en el gran sinfonismo en una época en que el éxito en el gran sinfonismo estaba prohibido.

En las obras tempranas, las cuatro primeras sinfonías, estrechamente ligadas entre sí, que se resumen como sinfonías de la trompa mágica, los estratos básicos mahlerianos, el curso del mundo y la erupción, la proximidad dialéctica y la sufriente discontinuidad, están todavía crasamente dispuestos uno junto al otro. A veces afloran con exceso de claridad hasta llegar a la intención poética de una música programática. A ello deben su

frescura, el inextinguible aroma de los caracteres. Nunca volvió Mahler a arriesgarse tanto como en el primer movimiento de la Tercera sinfonía , que sin duda precisamente por ello es actualmente menospreciada. Es el protofenómeno mahleriano, con los trombones surgiendo de manera salvaje del espacio sonoro delineado en las partes lentas; con la sucesión de marchas que no se perciben desde un punto fijo de referencia, sino que de un tirón pánico ponen en movimiento al oído mismo, el cual, por así decir, oye desde posiciones constantemente cambiantes; en la sección conclusiva de un desarrollo de sonido ya tan indómito como luego la orquesta de la fase heroica de la nueva música. Mahler renuncia con ello a la idea tradicional de un punto de llegada sinfónico y espera, sin intervenir, hasta que el estruendo se extingue. Con nada más que el ritmo de los tambores lo vincula con la recurrencia del inicio: el escueto tiempo se vislumbra como el lienzo en no pocos cuadros de los inicios de la modernidad. – El miedo a su propia audacia que luego debió de sobrecoger a Mahler se hizo productivo: en la Cuarta sinfonía , el epílogo de la Tercera , se controlan todos los estratos. Pero su norma, la de un achicamiento a la infancia, sigue siendo discontinua. Lo que resulta no es sólo una obra que satisface los parámetros tradicionales de manera óptima y que incita al necio a la mención en el acto del nombre de Mozart. Al mismo tiempo es tan arcana como sólo lo es el devastado paraíso del kafkiano Teatro Natural de Oklahoma[7]. Ninguna sinfonía de Mahler está tan profundamente penetrada por la tristeza como la seráfica, y eso precisamente hace de ella un hommage à Mozart . Sólo en ella quien luego maduraría, de ningún modo oculto en la evidencia de su oficio, adquirió la plena disposición sobre los medios compositivos. Las tres grandes sinfonías instrumentales subsiguientes son reflexiones sobre el mundo de imágenes de las anteriores. Con el oficio que le ha crecido, aquél, por supuesto, es también distanciado, superado en un contexto musical puramente configurado en sí mismo; repetición en el sentido dialéctico de la palabra. Quizá el muy invocado carácter trágico de la Sexta sinfonía mismo es expresión del contexto de inmanencia en el que la composición de Mahler se intensificó. Así como éste no tolera ninguna escapatoria, así en el gran final de la Sexta sinfonía la vida palpita no para ser alcanzada desde fuera por los golpes de martillo,

sino para desmoronarse en sí misma: el élan vital[8] se revela como la enfermedad para la muerte. El movimiento combina las poderosas dimensiones de un ideal musical épicamente expansivo, las generosas elevaciones de la gran novela, con la obligatoria densidad del trabajo temático: redención de la idea sinfónica simultáneamente con su suspensión. De la misma condición que la Sexta es el primer movimiento de la Séptima . En él el lenguaje de Mahler se amplía y se dota de ese tenue anacronismo que hasta entonces estaba imbricado con su osadía. La envolvente tímbrica de la orquesta incluye todo, desde la luminosa tónica paralela mayor hasta las más lóbregas sombras. No menos rica es la armonía. Las superposiciones de cuartas pueden haber estimulado inmediatamente la Sinfonía de cámara de Schönberg, concluida un año después; más asombrosos aún son los perspectivistas puntos extremos del segundo tema, físicamente moldeadores de la música. Luego, en la Octava sinfonía, la mano maestra experimenta retrospectivamente en lo que la juventud de Mahler quería anticipar en la Segunda sinfonía . En el himno Veni Creator Spiritus hay pasajes en los que la imposibilidad misma del comienzo se convierte en violencia, como si se hubiera efectivamente logrado. Pero ningún argumento más fuerte habla en favor de Mahler que el hecho de que no tolerara la afirmación del chef-d'oeuvre[9]. Eso es lo que le hacía sospechosa la esencia afirmativa misma. La idea de erupción, de la que nunca desistió, la sublimó como recuerdo de una vida pasada en cuanto la utopía de algo nunca sido. Es en La canción de la tierra donde el impulso subjetivo de expresión hace estallar el impulso a la objetivación sinfónica. Contenía la palabra clave, «soledad universal», y por tanto se convirtió en la pieza más popular de Mahler, hasta hoy la última composición que, pese a su autonomía, pese a la factura totalmente configurada, ha conquistado a los seres humanos. Enigmática en ella es una capacidad para ir aún más allá de la maestría, que apenas puede describirse adecuadamente en términos técnicos. Los giros, las fórmulas más simples están a veces en La canción de la tierra tan saturados de contenido como las palabras cotidianas de un anciano experimentado, más allá de su mero significado, pueden albergar toda su vida. Escrita por quien aún no había llegado a la cincuentena, la obra, fragmentaria según su forma interna, es uno

de los más grandes testimonios de estilo musical tardío desde los Últimos cuartetos . Si acaso, la supera el primer movimiento de la Novena sinfonía . Éste se demora en el mismo paisaje dolomítico chino de arroyo y pinos, pero la apretada, comprimida plenitud de la obra vocal lo enmarca en una objetividad sinfónica de amplio alcance, que definitivamente se aparta de la sonata. Dos temas, en mayor y en menor, alternan dialógicamente. Se remontan muy lejos en el recuerdo del pasado. Sus voces se entretejen, se tapan, se mezclan, hasta que, espoleada por un tercer motivo, la obra se enreda en un apasionado presente para desmoronarse por obra de un golpe que se barrunta desde el ritmo del primer compás. No queda nada más que fragmentos y la dulzura de un consuelo cautivadoramente fútil. La última obra que Mahler completó y cuyo tercer movimiento ya contiene partes de una polifonía que se afana por escapar al esquema del bajo continuo es la primera de la nueva música.

Mahler extrajo la consecuencia de algo que sólo hoy en día se ha vuelto totalmente evidente: el hecho de que la idea occidental de una música unitaria, en sí cerrada, en cierto modo sistemática, cuya fusión con la unidad ha de ser idéntica con el sentido, ya no se sostiene. Se ha hecho incompatible con la situación de unos seres humanos que ya no son dueños de una experiencia obligatoria de tal sentido positivo de su existencia; incompatible con un mundo que ya no les provee de categorías de una unidad feliz, sino meramente aún de una compulsión estandarizada. Mahler es también objetivista en el sentido supremo, metafísico, de que acabó con la ilusión estética de un todo instaurador de sentido y que realmente ya no existe, si es que alguna vez ha existido. Él, que se distinguió del hedonismo de la época, de Strauss y Debussy, por una espiritualización sin reservas; él, cuyo ingenio quiso figurarse con olvido de sí mismo lo que está más allá de la mera existencia, al mismo tiempo, al perseguir imperturbable su intención, descubrió la imposibilidad de ésta. Metafísico como ningún compositor desde Beethoven, hizo su metafísica de la propia imposibilidad de ésta, se rompió literalmente la cabeza contra lo imposible. Su mundo, como el de su paisano Kafka, está lleno de una esperanza infinita, sólo que no para nosotros. Ardorosamente lo apuesta todo al absurdo de que todavía puede cumplirse. Pero este contenido no se cierne

abstractamente sobre su música, sino que impregna su complexión hasta en el procedimiento técnico; éste está determinado por la idea. La técnica de Mahler se centra en el principio de componer de manera totalmente lógica, sin arbitrariedad, sin tener en cuenta los contextos de impacto, y al mismo tiempo trascendiendo a la lógica. El anhelo es la epifanía de la construcción y la libertad; ésta sería una causa perdida si no la corroborase la construcción; pero la construcción no dejaría de ser un mero acto de violencia del espíritu que se afirma a sí mismo si no la llenara lo material que no se somete a ella, sino que se reconcilia con ella. En la meta inconsciente de sí misma que la música mahleriana se plantea puede reconocerse el retorno, purificado de toda la abulia de lo confortable, del austríaco, algo pasivo, resignado, que sin entrometerse confía en las figuras que afluyen. La historia de la música después de Mahler, e incluso su fase más reciente, ha llevado al extremo la tendencia a la integración. El principio bachiano, beethoveniano, brahmsiano del trabajo temático ha llegado a la completa determinación de todos los elementos musicales a partir de algo latentemente común. Virtualmente ha eliminado lo múltiple que debe sintetizarse; lo musicalmente individual se le ha convertido de antemano en una función del todo y se ha desprendido de su sustancialidad. La unidad, sin embargo, se ve socavada en cuanto deja de ser unidad de algo; sin contrapartida dialéctica, se ve amenazada por la huera tautología. Lo que en nombre del azar se incorpora recientemente a la construcción, reflexiona críticamente sobre esa situación. Mahler sería su puntal más fuerte. Él le dio a la composición una dimensión que fue reprimida lo mismo que él mismo y que hoy en día se hace evidente como condición de posibilidad de la música en general. Es la dimensión de los caracteres cuya diferencia se desvanece hasta tal punto en la unidad indistinta del actual lenguaje integral. En él todos los campos individuales están formulados de la manera más determinada, más inequívoca. Dicen: yo soy una continuación, una transición, un después, un Abgesang . Pero mediante esta drástica caracterización, que hace de cada individuo, gracias a su función, a su sentido formal en el todo, lo que es, se convierte verdaderamente el individuo también en más de lo que es para sí. Se abre a una totalidad que cristaliza a partir de ahí, sin que en cuanto principio

sea provista desde fuera a los caracteres. Por eso en Mahler éstos, a pesar de toda la inconfundibilidad fisionómica, nunca son idénticos a sí en el decurso, sino que se transforman sin cesar. Con razón se ha señalado en alguna ocasión que lo primero que a uno le impresiona de Mahler es que siempre sigue de una manera distinta de la que se espera. Sin embargo, esta esencia novelísticamente atemática está muy apartada del mero capricho. El procedimiento del que se sirve es el de la variante. Por comparación con el todo, los caracteres son demasiado independientes, demasiado algo que es en el devenir, para según la ley del tradicional trabajo temático escindirse y sin resquicios fundirse en el todo. En la variante, los caracteres individuales se fijan de un modo reconocible, se conserva la estructura de temas y figuras. Pero en rasgos individuales cambian; a la música artística se le incorpora aquel principio de la tradición oral y de la canción popular que en la repetición de la melodía original incluye fintas, pequeñas diferencias, hace de lo idéntico lo no-idéntico; hasta en la técnica es Mahler el compositor de la desviación. Sin embargo, la variante misma, lo inesperado, es en esto lo contrario del efecto como el cual la escuela de Berlioz, Liszt y Strauss había sacado provecho de lo imprévu . En ninguna parte introducen las variantes mahlerianas la otredad por mor de la diversificación. Su secuencia en el tiempo está sometida, pese a toda la irregularidad, a una conformidad a ley en cierto modo orgánica, teleológica, que se puede rastrear hasta en el último intervalo. Cuando sucede de otra manera, sucede de otra manera porque se desatan tensiones, potenciales, que se anuncian en la primera aparición de la figura. Por qué algo es primero así y luego asá es siempre motivado de la manera más precisa. Por ejemplo, ya en el primer movimiento de la Cuarta sinfonía se puede observar que un tema espera desde el comienzo el agrandamiento de uno de sus intervalos y sólo tras una larga evolución se verifica este gran intervalo; en tales tensiones entre las variantes se realiza el aliento sinfónico de Mahler, la transición de la particularidad a la totalidad.

Pero es a los caracteres que emergen, se sostienen, desaparecen, a lo que se adhiere el contenido de Mahler. No son otra cosa que expresión, la cual se convierte en función tanto como en constituyente de la forma. Si en el comienzo de la concepción mahleriana está la idea de erupción, luego ésta se objetualiza

compositivamente en los caracteres de la consumación. Es infinita la cantidad de música de la tradición que promete algo que luego no se cumple; a menudo el fracaso mismo, la celebración de su compulsión, se convierte en sucedáneo de lo que se había prometido. Pero en Mahler se logra; eso es lo que de él fascina. Si, por otra parte, la experiencia de Mahler en una sociedad cuya jurisdicción no se disuelve se encuentra con que la imagen misma de la erupción y la consumación resulta distorsionada como imagen, para tal experiencia él aún encuentra el carácter, el del desmoronamiento drásticamente compuesto hasta la exhaustividad. Ya es esbozado en algunos pasajes del primer movimiento de la Segunda sinfonía , luego exhaustivamente compuesto en los dos primeros movimientos de la Quinta y por último en las partes del Andante de la Novena que siguen a la catástrofe. Si en la última fase la idea de una música de la evocación de un sentido trascendente se reduce a la búsqueda verdaderamente proustiana del tiempo perdido, el pabellón de los amigos y la esbelta belleza de las muchachas en flor, la composición se adapta a ello mediante caracteres del derrumbamiento, mediante la renuncia a la aspiración a la integración. Su verdadero consuelo lo tiene en la fuerza para afrontar de cara la desolación absoluta, para amar la tierra cuando ya no hay ninguna esperanza. Tales caracteres son los movimientos de despedida que sin la falacia de la unidad se disuelven en partículas en la Canción de la tierra y la Novena . La violencia sin violencia de Mahler que en tales caracteres se formula es la de la humanidad real. Para él la grandeza de la composición no consiste, como para Lutero, en ordenar a las notas que vayan adonde deben. Él las sigue adonde ellas quieren, por identificación con lo cruelmente domesticado y aderezado por la norma estética y en el fondo por la civilización misma, con las víctimas. En último término, es precisamente por esta desprendida identificación con el no-yo, por lo que Mahler es tachado de subjetivista. La expresión del sufrimiento, del propio y de los que tienen que arrastrar la carga, en Mahler ya no sirve a la aspiración dominante del sujeto que insiste en que las cosas han de ser así y no de otra manera. Ése es el origen del escándalo que produce. En su juventud compuso el poema «En Estrasburgo sobre la almena»[10]. A lo largo de su vida, su música simpatizó con los que se caen de lo colectivo y se van al

fondo, con el pobre tamborilero, el centinela perdido, el soldado que después de muerto tiene que seguir tocando el tambor[11]. Para él la muerte misma era la continuación del desastre terrenal, envuelto de ciega rabia. Pero las grandes sinfonías, las marchas que reverberan en toda su obra, se limitan al individuo dueño de sí que debe su brillo y su vida a los que permanecen en la oscuridad. En la música de Mahler la incipiente impotencia del individuo se hace consciente de sí misma. En su desproporción con la prepotencia de la sociedad despierta él a su propia nulidad. Mahler responde a eso abandonando la soberanía que pone la forma, sin no obstante escribir un solo compás que el sujeto devuelto a sí mismo no pueda llenar y responder de él. No se acomoda a la incipiente heteronomía de la época, pero no la niega, sino que su fuerte yo ayuda al débil, al privado de lenguaje, a la expresión, y salva estéticamente su imagen. La objetividad de sus canciones y sinfonías, que tan radicalmente se distingue de todo arte que tan satisfechamente se instala en la persona privada, es, en cuanto símil de la inalcanzabilidad del todo reconciliado, negativa. Sus sinfonías y marchas no son de una esencia disciplinaria que triunfalmente somete a sí todo lo individual y a todos los individuos, sino que los reúne en una procesión de los liberados que en medio de la no-libertad puede no sonar de manera distinta que una procesión de espectros. Toda la música de Mahler es, como la etimología popular del título de una de sus canciones llama al que despierta, un toque de diana[12].

[1] Cfr. «Gustav Mahler», en El estilo y la idea , Madrid, Taurus, 1963, pp. 32 ss. [N. de los T.] < <

[2] Ringstrasse: avenida de circunvalación que en Viena sustituyó a las antiguas murallas en 1860, dentro de un ambicioso plan urbanístico que en la segunda mitad del siglo xix dotó a la ciudad de edificios como el teatro de ópera, los principales museos y el Parlamento austríaco, siempre monumentales aunque en diversos estilos. [N. de los T.] < <

[3] «wertherismo»: « Weltschmerz »; literalmente, «dolor del

mundo». En francés, « le mal du siècle » («el mal del siglo»). [N. de los T.] < <

[4] Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) publicó en 1902 su fingida Carta de lord Chandos , donde el joven hidalgo de la época isabelina Lord Chandos se dirige al canciller y filósofo Francis Bacon, que era amigo de su padre y que previamente había mostrado su preocupación por el «entumecimiento mental» del joven. En la extensa carta, Chandos, alter ego de Hofmannsthal, desvela la razón de su mutismo poético: ha perdido la relación entre el objeto y su expresión. [N. de los T.] < <

[5] Juego de palabras entre Weg («camino») y Umweg («rodeo»). [N. de los T.] < <

[6] Erwin Stein (1885-1958): director de orquesta. Formó parte, junto a Alban Berg, Anton Webern y Heinrich Jalowetz, de la primera generación de discípulos de Schönberg, a quien ayudó como administrador, arreglista y director de la Unión para Ejecuciones Privadas de Música en Viena. Sus Nuevos principios formales , elaborados bajo la dirección de Schönberg, constituyen la primera descripción del dodecafonismo. En 1938 emigró a Inglaterra. [N. de los T.] < <

[7] En su novela América , Kafka describe las andanzas de Karl Rossmann, joven emigrante judío de carácter apocado e idealista. Una larga serie de situaciones absurdas desembocan ante el «Gran Teatro Natural de Oklahoma», metáfora de un mundo ideal por su promesa de apoyo, trabajo y libertad para todos aquellos que quieran ingresar en él, siempre y cuando tengan un verdadero deseo de ser artistas. [N. de los T.] < <

[8] En francés, «impulso vital». [N. de los T.] < <

[9] En francés, «obra maestra». [N. de los T.] < <

[10] «En Estrasburgo sobre la almena» es una canción del ciclo El muchacho de la trompa mágica en la que se describe el destino de un soldado suizo que, presa de la morriña al oír una trompa alpina, trata de desertar, pero es capturado y fusilado. [N. de los T.] < <

[11] Alusiones a personajes de otras canciones incluidas en El

muchacho de la trompa mágica . [N. de los T.] < <

[12] «Toque de diana»: «Rewelge», título de una de las canciones de El muchacho de la trompa mágica . [N. de los T.] < <

Epilegomena

Contra la Exposición del Centenario en Viena de 1960 podría objetarse que con el programa Mahler y su tiempo ha abierto un horizonte demasiado amplio, que lo específico de Mahler se ha difuminado en la generalidad del periodo, a no ser que de la exposición de lo visual de éste pueda obtenerse algo en absoluto. Pero precisamente de la falta de relación de lo expuesto con el homenajeado podría aprenderse mucho sobre éste. La época de su madurez coincide, por ejemplo, con el Jugendstil; nombres como Roller[1] y ante todo Moll[2], el padrastro de su esposa, pertenecen a este ámbito. Lo que tanto distancia, sin embargo, a Mahler de su entorno, incluido el literario, es la carencia casi completa de rasgos del Jugendstil en su música. En Richard Strauss predominan, al joven Schönberg no le faltan, incluso en Reger cabría descubrirlos. A lo sumo, la impronta exótica de las últimas obras de Mahler podría achacarse a ese estilo. Pero, aparte de eso, según el paradigma de lo que entonces se consideraba moderno, él debió de sonar como si se hubiera quedado rezagado. Ni las consignas ni el lenguaje formal del Jugendstil tuvieron ningún impacto sobre su obra. Las imágenes de las que vive son más tardorrománticas que neorrománticas, de aquel tipo contra el que entonces precisamente se estaba en rebelión. No obstante, el momento anacrónico, el no estar del todo al día, se convirtió en él en la fuerza que impulsaba más allá de la época. Le confirió una especie de resistencia contra el proceso de subjetivación, le permitió aferrarse ingenuamente al modelo del gran sinfonismo objetivo, y entonces lo imposible infiltró realmente en sus obras algo de la perentoriedad colectiva en cuanto éstas fueron totalmente dueñas de sí mismas desde el punto de vista técnico. A veces el refugio de lo más progresista en el arte es el residuo del pasado que éste arrastra; de lo que recibe como no acabado de despachar. Llega más allá de la esfera de lo up-to-date porque aborda y repiensa lo que se ha quedado en el camino. El no ocuparse de sí misma, del sujeto compositivo, de esta música, que a los oídos contemporáneos debió de sonarles como una falta de sutileza, era ya potencialmente el tolerante olvido de sí mahleriano.

Éste legitimaba sus sinfonías como el lenguaje de la época, después de que el estilo de los seres humanos aislados al que él no llevaba hubiera ya envejecido en cuanto indiferente.

«Las luces que irradian de tus heridas»: el verso de George suena como un lema para Mahler, contemporáneo suyo pero de más edad. No obstante, el hecho de que en éste las cicatrices del malogro se transformaran en vehículos de la expresión y por tanto en el fermento de un segundo logro de la cosa no es una peculiaridad meramente privada. Su música pregunta cómo se ha de reorganizar desde dentro la forma de la sonata de modo que ya no se imponga violentamente a la vida del detalle, sino que sea lo mismo que ella. Ésta es la cuadratura del círculo, comparable a los trabajos de Sísifo de la filosofía para aunar racionalismo y empirismo. Todo arte supremo tiene algo de así paradójico. La irresolubilidad del problema objetivamente planteado, no la insuficiencia de talento es lo que pone en peligro las obras en mayor medida cuanto más profundamente son éstas abordadas, cuanto más audazmente se exponen a su propia imposibilidad. O más bien: para los auténticos artistas, el defecto subjetivo se convierte en el lugar de un fracaso objetivamente histórico. No es el peor de los criterios en el arte si éste se malogra contingentemente o es algo necesario lo que se expresa a través de la contingencia de su malogro. En Mahler esto se convirtió en su firma individual.

La peculiar preponderancia de los tipos de marcha en Mahler cabe explicarla mejor que meramente por la fijación en impresiones infantiles. Lo que de modos de conducta se objetiva en las marchas está en estrecha relación con la estructura novelesca de la sinfonía mahleriana. La marcha es una forma colectiva de ir. Reúne la inconexa contingencia de una peripecia cotidiana. Pero al mismo tiempo sugiere un movimiento unidireccional, irreversible, hacia una meta. Retractación, inversión y repetición le son ajenas, por más que una y otra vez tales elementos de la danza puedan introducirse en la marcha. La consciencia del tiempo en la marcha parece el equivalente musical del tiempo del narrador: « Time marches on »[3]: esto es tanto un símil de un curso temporal irrestricto, lineal, incluso amenazador, como del impulso al movimiento que corresponde a tal curso temporal si es que el sentimiento de éste no surge en absoluto de ese impulso al

desplazamiento. Todo esto quieren las marchas de Mahler. Su ingenio las desenterró de la infancia como prototipos de una experiencia del tiempo que en la existencia despierta, sin ilusiones, es tanto más poderosa cuanto menos se manifiesta ya en la motricidad de la obra de arte.

Al tema principal de la Sexta sinfonía cabría hacerle el reproche de lo oficial. Suena un poco como el epíteto «trágico» que ya en aquel tiempo, y no meramente en música, se había degradado a reminiscencia cultural. Pero pese a lo enfáticamente que ese tema se comporta, pese a lo mucho que el gesto genuinamente sinfónico ha asumido precisamente en cuanto tal algo de teatral, es más que colgaduras. Puesto que al principio, cuando entra inmediatamente, el tema usurpa su poder en el sonido, éste debe luego lograrlo a través de la mediación universal: la elaboración. La Sexta es integral en el sentido de que nada individual cuenta meramente como algo individual, sino sólo como aquello en cuanto lo cual se desvela en el todo. Para entender tales piezas, uno no debería atarse sabihondamente a los temas, sino primero proponérselos y esperar a ver qué ocurre. En cuanto se inicia la continuación, el movimiento se desprende de lo oficial. Allí donde por primera vez falta el ritmo acompañante de marcha, en el redondo, cerrado cuerpo sonoro del comienzo se produce una hendidura, como si tuviera que sangrar. El motivo principal salta de los violines a los inmoderados trombones, los violines tocan un contracanto, todos los vientos madera agudos una figura en semicorcheas, sin un bajo que sustente la armonía. Sólo tras la interferencia vuelve a entrar la marcha con las negras del comienzo y luego con una chillona melodía del oboe. Ya con un par de compases de intervención motívica desaparece toda esencia escolástica ante el tono desgarrador de Mahler.

No es a lo que menos debe el Scherzo de la Sexta lo que de siniestro tiene el hecho de que, mediante la inserción de crescendi y progresiones cromáticas de faux-bourdon[4], la orquesta parece extenderse como un cuerpo que amenaza con reventar y producir un desastre. La tridimensionalidad de la orquesta, su volumen espacial por así decir, se convierte en vehículo de la expresión. Quizá sume esta cualidad precisamente porque el laborioso desarrollo mahleriano sólo conquistó el sonido orquestal pleno, corpóreo, en las obras instrumentales intermedias, mientras que al

menos las tres primeras sinfonías, por el empeño de puramente instrumentar por mor de la claridad, en cuanto al sonido resultan peculiarmente superficiales, en cierto modo sin profundidad espacial. Ésta sólo apareció en el pensamiento orquestal polifónico de Mahler y al mismo tiempo se convirtió en un momento del sentido musical, de la expresión.

El Trío de este mismo movimiento opera, como se sabe, con la frecuente alternancia entre los compases de tres y cuatro por ocho. Pero al ser pensado también polifónicamente, dado el metro irregular, las entradas de la figura una vez definida se cruzan de tal modo que lo que en una voz es el tiempo fuerte, en la otra ya se convierte en el débil. Se produce con ello una interferencia rítmica sumamente peculiar; al oírlo todo junto, una inestable sensación de los centros de gravedad. La irregularidad del metro no se limita a la superficie exterior, la sucesión de pulsos, sino que llega hasta el interior, la composición simultánea de la música. Luego tales innovaciones rítmicas, bajo el hechizo de lo único que desde Stravinski y Bartók se suele llamar ritmo, se olvidaron, los compositores apenas las han seguido practicando. En ninguna dimensión de la música ha sucedido menos hasta la fase más reciente que en la del ritmo, de la que más se ha hablado; Mahler recuerda también eso.

El Andante moderato de la Sexta permite inferir cómo el sentido formal de Mahler, sin ruptura abierta, absorbe los esquemas heredados. Comienza como si fuera una de las Canciones de los niños muertos , con una melodía cantabile en la voz superior, a la cual sigue un tema alternante. Al principio los complejos alternan regularmente. Pero la elevación a la que el desarrollo o, si se quiere, el último «paso» del movimiento conduce, confiere a esta parte tal impulso, que ésta quiere desbordarse y poco a poco refluir. Su intensidad ha menester para ello un lapso temporal mayor a fin de que no se produzca ninguna desproporción, de que la evolución no se interrumpa súbitamente. Sin embargo, tras el amplio remanso no habría ya lugar para ninguna recapitulación del complejo del tema principal. Ésta tendría que tener un efecto académico, de agregación, como una mera duplicación del sentido formal de esa acción descendente que ocupa el campo de resolución del desarrollo. Por eso su final adopta un giro tal que,

inadvertidamente, sin solución de continuidad, asume la función de la coda del todo. Por mor del equilibrio se omite lo que normalmente ha de restablecer el equilibrio, la recapitulación. Así de sutil y delicadamente se anuncia en el sinfonismo maduro de Mahler la experiencia de la irreversibilidad del tiempo. El principio mahleriano de la variante, de la desviación, se convierte en apartamiento de la disposición de las grandes formas; todo el movimiento llega en su concreta determinidad a un lugar distinto del que el compositor, o más bien el plan tectónico formal, quería. Según una teoría de la pintura contemporánea, éste es en general el núcleo de verdad que es inherente a la concepción más trillada de la originalidad. Ésta es algo devenido; en su biografía ya Goethe celebraba del pintor Hackert[5] el hecho de que «ascendió paulatinamente hasta el logro de algunas cosas originales». Pero el camino de la música como de apartamiento es, por consiguiente, tanto más coercitivo que la coerción de su lógica abierta porque el apartamiento lleva al lenguaje estético la experiencia real de que toda vida discurre transversalmente con respecto a sus propias premisas. Lo ineludible es el apartamiento mismo.

La música de Mahler estaría «concretamente determinada a la idea»[6]. Para que esto no resulte críptico o se haga sospechoso de que se estaría hablando de la alternativa entre música programática y absoluta con una vacía fórmula gundolfiana[7], habría que demostrar que ningún rasgo está más profundamente grabado en la fisonomía de Mahler. En el Finale de la Sexta, inmediatamente antes del último retorno del campo introductorio que ya es la coda, los metales entonan una vez más el motivo principal del movimiento y lo secuencian, cuatro compases antes del estallido final. En estos compases la sensación de «lo mismo da», de logro ante el hundimiento respecto al cual éste nada puede ya, es con extrema obviedad tan inconfundible como jamás haya estado presente la palabra hablada, pero sin todo lo literario ajeno a la música, lo exterior al decurso formal. Lo que se dice se dice totalmente en el lenguaje de la música, en virtud de la propia similitud de ésta con el lenguaje, no por pseudomorfosis de imágenes y conceptos. Ningún otro compositor ha sido nunca tan capaz de esto como Mahler. De ahí deriva su color utópico: como si hubiera estado muy cerca del misterio. Él promete que la música,

que expresa lo con palabras inexpresable pero que una y otra vez lo olvida porque no tiene palabras, pueda sin embargo decirlo literalmente.

Pero el hecho de que la capacidad para ello no se adscribe arbitrariamente a Mahler puede mostrarse en una larga prehistoria. Incluso lo que en sus sinfonías, en primer lugar por Erwin Ratz [8], se llamó el campo negativo, se remonta, de una manera en absoluto literaria, al Clasicismo. Un modelo vívido lo contiene el Trío de la Quinta de Beethoven. Su airado humor no es un carácter expresivo cuya existencia pudiera discutirse. Se hace inequívoca, objetivamente forzoso en la relación de la música concreta con el idioma. Tras la barra de separación, el motivo principal entra, pero no, como antes, en el tiempo fuerte del compás. Después de sus corcheas, bostezan, antes de la siguiente entrada, dos pausas de negra. El idioma y las precedentes primeras líneas del Trío hacen esperar como obvia la continuación del movimiento, y la espera es frustrada. El gesto del motivo, en los bajos, fortissimo , sugiere fuerza. Ésta, sin embargo, falla. El peñasco se lanza demasiado cerca, o bien la torpe mano del gigante no se atreve a arrojarlo, o no se trata de ningún peñasco. De donde con toda inmediatez resulta claro, sin recurrir a conceptos, lo vano de la fuerza, incluso su estupidez, en la medida en que no se refleja. Todo esto destella, no cabe fijarlo, sino que desaparece tan rápidamente como el fenómeno en el Allegro , y sin embargo no está menos determinado que éste. Podría, sin duda, decirse que la música de Mahler en su conjunto, y los campos negativos sobre todo, extienden el modelo de tal procedimiento beethoveniano a todos los caracteres expresivos concebibles, que con él aquélla coloniza todo el sinfonismo. Hasta qué punto ese Trío debió de impresionar a Mahler lo atestigua el Scherzo de su Segunda sinfonía .

Entre los rasgos idiosincrásicos de la rítmica mahleriana se encuentran notas individuales, bajo ciertas circunstancias también motivos acompañantes en los que el flujo se detiene o más bien queda suspendido en el aire. Esto se da ya en el Urlicht de la Segunda , donde, inmediatamente antes del cambio a la mayor sobre las palabras «Entonces llegó un angelito», se introduce una blanca de mi, superflua según el postulado del proceso estrictamente aplicado. Particularmente rico en tales momentos

retardatarios es el Finale «Gozamos de deleites celestiales» de la Cuarta sinfonía; el efecto global es como si hubiera habido un desplazamiento de dos negras, como si toda la música se hubiera quedado por detrás de sí; esto contribuye mucho a la ambigüedad de la sensación. Efectos afines producen incluso el movimiento «De la belleza» de La canción de la tierra y el primero de la Novena sinfonía . Estos pasajes no son, por ejemplo, como no pocas veces notas expresivamente alargadas en Wagner o notas de acento mantenido en Beethoven, acumulaciones de fuerza que motivan la descarga de ésta, pero tampoco una mera detención en la que el movimiento se remanse, sino una tercera opción: el sello de la duración, del no desprenderse de sí de la música. La actitud formal épica del sinfonismo mahleriano ha penetrado hasta la célula motívica y se niega sin violencia al impulso hacia delante de la esencia dramático-sinfónica. Las dificultades para interpretar correctamente tales compases de modo que cobren su sentido en el decurso sinfónico sin tomarlo prestado de categorías formales, como la de tensión, a las que no se refiere, son extraordinarias. Casi podría pensarse que la prueba de las ejecuciones mahlerianas es el logro de estos momentos.

Mediante su extensión, Mahler provocó que se proyectaran sinfonías a gran escala según el principio de la correspondencia. Así, en la Quinta la marcha fúnebre se desarrolla en el segundo movimiento, un tema del Adagietto en el Finale, y el gran Scherzo es la cesura entre las dos partes hasta tal punto análogamente estructuradas. Similarmente, el ritmo de marcha, la secuencia armónica con los cencerros, figuras motívicas individuales relacionan los movimientos extremos de la Sexta de una manera mucho más íntima que meramente en el empleo del motivo mayor-menor. Motívico-temáticamente, una componente principal del primer tema tanto como de la introducción y de la coda del Finale es al mismo tiempo el retrógrado del motivo nuclear del primer movimiento: en lugar de la-do-si-la, la-si-do-la. Finalmente, los dos movimientos comparten estrofas claramente corales de los vientos en blancas que ciertamente, desde el punto de vista motívico, son totalmente distintos entre sí, pero que, precisamente por la esencia coral, se corresponden. Incluso la Novena sigue trabajando con la simetría de la gran arquitectura. El primer movimiento y el último

son lentos: ambos análogos en la disociación de sus partes conclusivas. El descubrimiento de técnicas similares a las cinematográficas, como la de la aceleración –en el Rondó de la Quinta – o la ralentización del tiempo –en las citas del tema del episodio en la Burlesca del Adagio de la Novena –, han beneficiado a la composición mahleriana por la necesidad de tal estructuración a gran escala. Pero, por productivos que tales hallazgos hayan demostrado ser posteriormente, en él aparecen por detrás del aquí y ahora de lo compuesto. La arquitectura a gran escala todavía no se convierte cabalmente en la fibra musical, sino que encuadra abocetadamente los detalles; las correspondencias de la disposición gustan más a quien las descubre que el hecho de que tuvieran demasiado poder sobre el sentido vivo. En pocas cosas se puede reconocer tan agudamente como aquí la diferencia entre las artes ópticas y la música; sobre el rango de un pintor, de un arquitecto, deciden precisamente las medidas que en Mahler, por así decir, se han añadido. Mucho tiempo después, hubo en la nueva música doctrinas, extraídas de aquellas construcciones de Mahler, que conservaban un aura de bricolaje; sólo en la última fase quieren fundirse totalmente con la complexión de la música misma. Ése es quizá el testimonio más importante de la actual convergencia entre pintura y música. Pero Mahler fue el primero en el que ésta se proclamó no mediante la pintura sonora, sino mediante la mirada autoritariamente dominante del director sobre el lienzo de la composición.

Cuanto más se familiariza uno con la obra de Mahler, tanto más claro se hace el origen de la forma retrógrada y por tanto de uno de los impulsos formales centrales de la nueva música en él. Las disposiciones de cangrejo quieren restituir a la construcción algo de la fuerza que la marcha abierta les robó. Ya la propensión de la Tercera a elaborar en el desarrollo los temas de la exposición en secuenciación inversa –causada, sin duda, por la aversión a la repetición mecánica de incluso la estructura formal abstracta, quizá también a fin de establecer un contacto inmediato entre el final de la exposición y el comienzo del desarrollo– remite a eso; más allá va el Finale de la Sexta sinfonía , cuya recapitulación invierte el orden del primero y segundo complejos temáticos y los funde con la recurrente introducción. La disposición retrógrada es llevada hasta

la autoconsciencia en el Finale adagio de la Novena , donde la última recapitulación entra en violenta erupción con la segunda mitad del tema y sólo tras un momento de extrema tensión responde con la primera. La idea de retrogradación, en cuanto de la gran estructura y no del tratamiento material a pequeña escala, Berg podría haberla recibido de Mahler tanto como de La mancha lunar de Schönberg. Su método se parece al mahleriano también por el hecho de que no le preocupa tanto la fidelidad nota por nota de los cangrejos –aunque esto también desempeña un considerable papel en él–, sino el efecto retrógrado en cuanto tal; lo que entonces puede faltar de perentoriedad constructiva lo compensa la drasticidad de lo que se manifiesta. Pero lo que hay detrás de la concepción mahleriana del método es algo totalmente distinto de la voluntad de establecer un estatismo en el que el tiempo sea revocado. Las partes de índole retrógrada son formas de la retrospección, de la transición del presente musical al recuerdo. Una intención formal que luego se incorpora al acervo técnico del mismo modo que antes valores armónicos y tímbricos individuales se produjeron también en Mahler, en primer lugar, a partir de la necesidad de expresión. Por supuesto, esto coincidió desde el comienzo con aquella aversión a la arquitectónica musical que no puede soportar que lo igual regrese igual que si no hubiera sucedido nada, mientras que la música sólo tiene su orden en la consecuencia de lo que ocurrió. Pero hasta hoy no se ha decidido si con la transposición de esta experiencia al estrato del material no se ha olvidado nada decisivo.

Si, de hecho, en Mahler toda parte formal, toda figura, toda pregunta dice precisamente, sin rastro de lo indiferente, lo que es y lo que debe ser en el todo, esto obliga al compositor a encender desde dentro una nueva luz para los topoi [9] del lenguaje formal sinfónico heredado; mediante el modo de su tratamiento, a activarlos de tal manera que una vez más despierten a lo que una vez debieron ser y en cuanto topoi han olvidado. Una idea de ello cabe hacerse a partir de ciertas maneras de instrumentación extraídas de la fase tardía. Un topos para producir tensión mediante el timbre orquestal, por ejemplo sobre la dominante, era el redoble de timbal; mientras tanto se desgastó ya a tal punto, que la tensión brilla por su ausencia o bien se degrada a reproducción chusca.

Mahler ha menester ese carácter, pero debe repensarlo, elevarlo por encima de sí, para que en cuanto nuevo se convierta una vez más en lo que quizá fue cuando apareció en el Clasicismo vienés. Esto lo lleva a cabo tan sencilla como ingeniosamente al transferir de vez en cuando el redoble del timbal al bombo en la Novena sinfonía . Éste se parece lo bastante a aquel redoble para provocar el recuerdo. Pero al mismo tiempo el bombo, de altura sonora indeterminada, en afinidad con el mero ruido, tiene algo de indómito, ajeno al ámbito de la cultura musical, y por tanto mucho más del temor que en redoble de timbal se evaporaba. Lo que se convirtió en convención se convierte en acontecimiento. No otra cosa es lo que sucede en Mahler con todas las convenciones.

Donde Mahler, por amor a la idea tradicional de integración dramática, más fielmente estructura según la forma sonata, se impone con especial vigor la intención formal específica, lo antiesquemático. El sentido de los complejos prevalecientes se altera. En el primer movimiento de la Sexta hay una frase ortodoxa de transición. Pero se la dispone como coral, esto es, estáticamente y no, como el esquema espera, impulsando auténticamente hacia adelante; con lo cual muda de color mediante colisiones disonantes. Esto tiene enseguida su consecuencia para la estructura y el decurso. El coral no puede llevar a ninguna parte. El subsiguiente, brutalmente cegador tema secundario no es mediado por él. Precisamente porque la transición, que de todos modos está en el lugar acostumbrado, no desemboca en él, sorprende abruptamente; fortalecido porque no modula hacia él, sino que al final del coral a la dominante de re menor [10] sigue como progresión de engaño la tónica de fa mayor. Lo fulminante del segundo tema, la sensación como carácter, radica no meramente en él mismo, sino que resulta al mismo tiempo de la organización formal. Ésta sigue entonces siendo afectada por ello. El efecto de sorpresa no puede repetirse. En la recapitulación, el segundo tema aparece meramente en fragmentos. Mahler se comporta así no pocas veces en movimientos sinfónicos en los que los temas eran, en cuanto melodías ininterrumpidas, claros en exceso, demasiado todos parciales. Lo epatante del tema secundario le es sustraído allí mismo y sólo recuperado en la coda. El movimiento es, como respondiendo a un desafío, sonatístico, pero se guía por el contenido musical.

No pocas veces se cree que el contenido de Mahler podría definirse de modo totalmente simple: lo absoluto es pensado, sentido, añorado y, sin embargo, no es. Él ya no cree en el argumento ontológico que casi toda la música anterior a él repite maquinalmente. Todo podría ser justo y, sin embargo, se ha perdido: a eso es a lo que reacciona su convulsivo gesto. Pero qué mísero, abstracto y falso resulta por ello el árido veredicto ante su obra. En la música de Mahler hay lo que falta a la fórmula ligada a una concepción del mundo, por cuanto ésta lo fija, lo despliega y se lo apropia en el todo de una experiencia que no se desvela en el juicio puntual. Sólo por ello produce su contenido de verdad la sensación de que el juicio queda tan impotente por detrás de él como la frase hecha sobre el sentido de la vida por detrás de éste.

Bien sé yo que la expresión de las máscaras mortuorias es engañosa: aquello que uno imagina que sería lo último a que fisonómicamente se reduce una vida, se adscribiría sólo a cambios musculares. Pero la máscara mortuoria de Mahler, que yo vi por primera vez en la exposición conmemorativa de Viena, le hace difícil a uno tales ponderaciones de ciencias naturales. Otras máscaras mortuorias parecen incluso sonreír. A lo cual, sin embargo, se asocia, en el semblante al mismo tiempo delicado-sufriente e imperativo, algo de astutamente triunfal, como si quisiera decir: pues bien, a todos os he engañado. ¿Engañado? La especulación podría llevar a uno a que la abismal tristeza de las últimas obras habría rebajado toda esperanza a fin de evitar toda ilusión; como si la esperanza fuera lo que la superstición llama «algo invocado»; como si esperándolo se impidiera lo esperado. ¿El camino a la desilusión que en su evolución la música de Mahler describe como ninguna otra podría no entenderse como astucia, sólo que no como la de la razón, sino de la esperanza? ¿No ha extendido, a fin de cuentas, el judío Mahler la prohibición de imágenes incluso a la esperanza? El hecho de que las dos últimas obras que concluyó no concluyan, sino que queden abiertas, traduce lo incierto entre la aniquilación y lo otro en música.

[1] Alfred Roller (1864-1935): diseñador, pintor y artista gráfico austríaco. Estudió arquitectura y pintura en la Academia de Artes de

Viena. Fue cofundador y presidente de la Sezession vienesa. En 1903, Mahler, como Roller de origen bohemio, lo contrató para la Ópera Imperial, donde fue responsable del vestuario. Reformó el arte escénico con la intención de crear un teatro dentro de la obra total en el sentido de la Gesamtkunstwerk wagneriana: combinación de espacio, color, luz, música, palabra y gesto. Más tarde colaboró con R. Strauss y con M. Reinhardt. [N. de los T.] < <

[2] Carl Moll (1861-1945): pintor y galerista austríaco. Cofundador de la Sezession vienesa, a la que, sin embargo, en 1905 abandonó junto a Gustav Klimt. Como director de la galería Miethke, apoyó decisivamente el arte de Klimt. Su propio estilo pictórico se aproximó en los últimos años cada vez más al Expresionismo. Casó con Anna von Bergen, viuda de Emil Jacob Schindler. Cuando, en 1945, los rusos entraron en Viena, Moll se suicidó en su casa de campo. [N. de los T.] < <

[3] En inglés, «el tiempo marcha». [N. de los T.] < <

[4] faux bourdon (en francés, «falso bordón»): técnica de improvisación vocal, o también de anotación estenográfica, particularmente asociada a la música religiosa del siglo xv . El vocablo se aplicó a obras o secciones de obras, al parecer a dos voces, normalmente con un elaborado canto llano en la parte aguda. [N. de los T.] < <

[5] Jacobe Philippe Hackert (1737-1807): pintor alemán. Tras pasar tres años en París, a partir de 1768 se instaló en Italia como pintor de corte del rey Fernando IV de Nápoles. Especializado en el paisajismo, combinó el respeto a las tradiciones de este género con un incipiente sentido romántico. En 1787 conoció a Goethe, que en 1811 editó y publicó las memorias del artista. [N. de los T.] < <

[6] Las comillas en esta frase obedecen a que se trata de una cita de la monografía de Adorno sobre Mahler . [N. de los T.] < <

[7] Friedrich Gundolf (1880-1931): escritor, crítico literario e historiador de la literatura alemán. Fue autor de estudios sobre Goethe y Kleist. Formó parte del círculo del poeta Stefan George, cuyo pensamiento contribuyó a difundir. [N. de los T.] < <

[8] Erwin Ratz: véase supra «Ideas sobre la sociología de la música»,

nota 7*. [N. de los T.] < <

[9] topoi: en griego, «lugares», «regiones», «pasajes», «espacios». [N. de los T.] < <

[10] «La dominante de re menor»: en realidad, la dominante es la menor. [N. de los T.] < <

Zemlinsky

La peyorativa expresión «ecléctico» pertenece al mismo círculo de representación que « manera ». Si en su nombre se reprocha a los artistas que habrían desarrollado un rasgo aislado y se habrían atenido a él rígida, parcialmente, sobrevalorándolo a costa del todo vivo, se censura como ecléctico a aquel que asume en sí y combina sin un tono propio todos los elementos posibles, los del estilo sobre todo. Los dos conceptos designan extremos de una concepción que se mide por la idea de nivelación y equilibrio; propiamente hablando, ambos son de esencia clasicista. La obra de arte no debería ni coagularse en su particularidad ni diluirse en la generalidad, sino conservar un justo medio, modelo de lo cual es la categoría de personalidad. Según la convicción corriente, ésta no se aferra tercamente a algo especial, sino que se expande de un modo natural-orgánico hasta llegar a lo comprehensivo, a la totalidad; pero, por otra parte, se supone que, puramente por sí, por así decir como una mónada sin ventanas, es capaz de tal totalidad. Eso nunca se consigue por completo. La productividad del artista en ninguna época es absorbida tan enteramente por su subjetividad individual como la fe en el genio exige; incluso las acuñaciones más individuales son en secreto configuraciones de un colectivo, mientras que, a la inversa, las idiosincrasias registran lo colectivo, aquello a lo que le ha llegado su hora histórica. En todo caso, ni una ni otra categoría son congruentes con ninguna situación del espíritu que no obedezca normas de armonía clasicista y en que no domine por completo una identidad sin fisuras de lo personal y de lo de modo universal previamente dado. No en vano la palabra «síntesis» –contraconcepto de «manera» tanto como de «eclecticismo»– suena insulsa. La mediación de lo divergente sólo quiere lograrse todavía a través de los extremos, no de la nivelación conciliadora. Pero si contra el eclecticismo se aduce la síntesis, se está queriendo decir que lo inalcanzable desde dentro podría no obstante producirlo sin fisuras, hoy en día como antes, el genio. Dicho brevemente, manera y eclecticismo no son una mácula de la capacidad individual, sino estigmas históricos. El hecho de que con ambos se opere de modo

infatigablemente peyorativo sólo demuestra hasta qué punto el pensamiento estético se quedó rezagado con respecto al arte concreto; hasta qué punto se agarra a la herencia ideológica. Durante bastante tiempo pasó por schönbergianamente manierista uno de los compositores más importantes, Webern. Lo que retrospectivamente demostró ser la gran tendencia musical, la emancipación de la disonancia, incluso las selectivas renuncias de Debussy, se antojó antaño una manera elevada a exclusividad. Qué sea manera, qué estilo, nunca puede decirse más que post factum . Por otro lado, la tendencia apenas menos vigorosa a organizar por entero, a unificar todas las dimensiones de la música, podría llamarse ecléctica. Pues hasta hace unas pocas décadas toda dimensión musical se había desplegado en determinadas escuelas, y la praxis de la técnica compositiva progresiva absorbió estas escuelas en medida creciente. Con bastante frecuencia la síntesis se constata en aquellos a los que, de haber tenido menos éxito, se llamaría eclécticos: de criterios objetivos de distinción se carece tanto como de reflexión incisiva sobre qué debería admitirse, qué rechazarse. No obstante, con la palabra «eclecticismo» se anuncia también una experiencia genuina: sólo que ésta no coincide inmediatamente con la calidad. A qué se llama música de Kapellmeister[1], a la que tiene buenas maneras musicales y familiaridad con todo lo posible, pero que no consigue encontrar un nuevo nombre, parece bastante claro. Sin embargo, pese a esas características de música de Kapellmeister de que en vida se le acusó incansablemente, Wagner muestra un poder que los portavoces de la originalidad tradicional, con Schumann a la cabeza, en vano discutieron. En Mahler los rasgos eclécticos resultan por completo tan evidentes como la más elocuente originalidad; también que ésta no absorbió a aquélla tan sin vestigios como requiere la prudencia de la que él se mofa.

La alergia al eclecticismo, sobre todo en Alemania, viene de antiguo. Puede en ella encontrarse algo del afecto antirromano del filohelenismo protestante-alemán; de aquel odio a Cicerón y la filosofía de su periodo y del subsiguiente, que la Reforma alimentó y que incluso Hegel declara groseramente. Una cultura que reflexiona sobre sí misma transfigura el primitivismo, la espontaneidad, la ingenuidad, contra lo civilizador; las asociaciones

que se conectan con esto son siniestras. Una cultura que está tan segura de sí misma como el ahínco anticivilizador meramente aspira a estarlo no conoce esa aversión. No está ésta, sin embargo, totalmente injustificada. El espíritu completamente civilizado elimina lo opuesto a él, en lo cual él se convertiría en espíritu. Su superficialidad es que se contenta triunfalmente con lo que él mismo ha erigido. Un arte del que ha desaparecido la última huella de lo que en él no es arte, difícilmente sería ya arte. Incluso en los tiempos modernos, cuando cada obra, independientemente del autor, por su mera complexión, quiere ser completamente ella misma y no pintada según modelos, el momento ecléctico contradice su propia pretensión objetiva y desmiente a la obra. Pero como esta pretensión, en cuanto de la pura realización del hic et nunc estético, cabe tan poco satisfacerla como seguir sirviéndose de modelos, el veredicto sobre lo ecléctico tiene siempre también algo de falso; acaso incluso la irritación por que ni una cosa ni otra se puedan realizar, por que cada obra se ve cargada con algo bajo lo cual ha de hundirse. Que se hunda, pues, dice inconscientemente quien odia lo ecléctico. Como en la realidad todo está bajo el hechizo de la igualdad, de la intercambiabilidad, en arte todo debe parecer como si estuviera absolutamente individuado. El arcaico tabú mimético, el horror a la semejanza, inoculado a los hombres durante milenios, ante obras artísticas se fusiona con la prohibición de divulgar su canjeabilidad. Quien como compositor no evita las semejanzas no meramente contraviene el culto a la propiedad que está precisamente enraizado en la efímera música, sino que confiesa que le gusta demasiado la música, la de los otros. No se toma lo bastante en serio las normas colectivas, propiamente hablando es un niño que imita, seguramente no el yo estable con el que se podría pactar y al que ellas llaman personalidad. Relaciones tan confusas obligan al menos a detenerse allí donde la objeción de eclecticismo se formula incluso demasiado prematuramente. Cabe distinguir entre el eclecticismo menor y aquel que él mismo dice algo, aunque no fuera más que la miseria de la condición estética.

Alexander Zemlinsky, que procede del paisaje espiritual de Mahler, se comprometió como ecléctico más, sin duda, que cualquier otro compositor importante de su generación. La sensibilidad de las dotes que son menester en cuanto una condición

de lo productivo era en él idéntico a lo impresionable. Provocativamente, por así decir, atrajo sobre sí el reproche de eclecticismo. Los temas y formas que eligió recordaban sin recato los de los más célebres de sus contemporáneos. La Sinfonía lírica sobre poemas de Tagore, op. 14, para orquesta, soprano y barítono hace pensar automáticamente en La canción de la tierra; la ópera en un acto Una tragedia florentina , según un texto de Wilde, en Salomé . Rasgos eclécticos, el amor del director por las obras maestras de su época, del que su sensibilidad tampoco puede librarse en el propio componer, igualmente no se pueden negar en la complexión de su música: sólo que, por supuesto, sin tal amor difícilmente se puede imaginar una gran producción en absoluto. Una originalidad que por la familiaridad con lo esencial de una época no alcance el nivel general de ésta no cuenta. Precisamente a la vista de la escisión de la música en intenciones particulares a cada una de las cuales correspondía su verdad, seguía planteándose en tiempos de Zemlinsky la tarea de unificarlas; sólo ahora es evidente su irresolubilidad. Pero él se la planteó, hasta la autonegación y el fracaso, con una inteligencia musical que escapa a toda estrechez de miras. Una cierta inconsistencia de lo inconsistente es ahí tan indiscutible como la paralización intermitente de la mano que ni siempre ni totalmente es capaz de conformar lo recibido. Pero su eclecticismo es genial por la elevación de la receptividad hasta una capacidad de reacción verdaderamente sismográfica frente a todos los estímulos por los que él se deja invadir. Una debilidad que nunca se las da de creación adquiere la fuerza de una segunda naturaleza; la renuncia sin reservas al pathos de la personalidad se convierte en la crítica de éste y por tanto en algo sumamente personal. La ductilidad, la sagacidad, la nerviosidad, la fantasía para mezclar lo heterogéneo producen algo absolutamente inconfundible; y mientras que el oído subalternamente versado puede sin esfuerzo indicar los prototipos de sus obras lo mismo que de su lenguaje musical, para lo específicamente zemlinskyano no supone, sin embargo, ningún perjuicio el hecho de que resulte tan difícil definirlo con precisión. En la escuela schönbergiana, cuya intransigencia parece muy alejada del gesto campechano y conciliador del popular director de la Ópera Alemana de Praga, se lo estimó, pues, también de modo

extraordinariamente elevado. Alban Berg le dedicó una de sus obras más maduras y perfectas, la Suite lírica para cuarteto de cuerdas, y eligió su título pensando en la Sinfonía lírica , a la que se cita en un pasaje.

Bajo el hechizo del idealismo estético tradicional, aún hoy se tiende demasiado a descuidar en música los hilos que vinculan entre sí, y en absoluto de un modo meramente privado, a los autores de una época, y a los cuales tal vez se debe más de la fuerza colectivamente cohesiva del logro individual de lo que a éste cabe en principio suponerle. Bajo este aspecto fue Zemlinsky una de las figuras más notables de su generación. Nacido en Viena el año 1871 o 1872 –ni siquiera en esto coinciden las fuentes–, por tanto sólo tres años mayor que Schönberg, allí estudió con Fuchs[2] y, tras haber terminado como primer director de la Ópera Popular de Viena, en 1911 fue llamado a Praga. Aquí trabajó durante largos años con éxito grandísimo. Hacia 1930 se marchó a Berlín, tras el advenimiento del Tercer Reich emigró y murió en Nueva York. Entre sus maestros no se cita a Brahms. No ha sido posible encontrar un esbozo biográfico de Heinrich Jalowetz que en 1922 apareció en la hoy ya olvidada revista musical praguense Anacrusa . Sin embargo, Brahms debió de interesarse mucho por él y, como se suele decir, promocionarlo; ya en la edición alemana publicada en 1926 por Alfred Einstein[3] del Nuevo léxico musical de Eaglefield-Hull[4] se dice con razón que sería «un importante representante de esa síntesis de elementos wagnerianos y brahmsianos que se puede rastrear en tantas obras de la Escuela de Viena». Como director de la orquesta vienesa de aficionados «Philharmonia» conoció Zemlinsky a Schönberg, que tocaba allí el violonchelo; Schönberg fue alumno suyo de composición. Hasta dónde llegó la influencia de Zemlinsky, si en realidad meramente se trató de consejos amistosos o de un trabajo común de más largo alcance, es ya difícil establecerlo. La relación debió de ser muy estrecha; no se alteró ni cuando Schönberg extrajo consecuencias que iban mucho más allá de las intenciones de Zemlinsky. La primera mujer de Schönberg, Mathilde[5], era hermana de Zemlinsky. Como intérprete, éste participó, por lo demás, absolutamente en la evolución posterior y dirigió sobresalientemente obras decisivas como Erwartung y los fragmentos de Wozzeck , de Berg; en su obra posterior, ante todo en

su música de cámara, él mismo se muestra influido por Schönberg análogamente a como el viejo Haydn por Mozart. Schönberg preparó la reducción pianística de la primera ópera de Zemlinsky, la premiada Sarema . Muy pronto debió Zemlinsky de entrar en contacto estrecho con Gustav Mahler, que en 1900 dirigió el estreno de la ópera Érase una vez ; Mahler también había programado Traumjörg o Traumgörge , pero Weingartner[6] , tras la dimisión de Mahler, retiró la obra. La correspondencia de Mahler atestigua la intensidad con que él, Schönberg y Zemlinsky se veían. – Los vínculos musicales transversales llegan aún más lejos. Zemlinsky fue el maestro del niño prodigio Erich Wolfgang Korngold[7] y se supone que instrumentó su Muñeco de nieve . Fue amigo de Franz Schreker; las ideas para el texto de El enano de Zemlinsky y de Los estigmatizados de Schreker están estrechamente emparentadas; evidentemente había ahí una conexión. En fin, Zemlinsky, sin duda en cuanto primero de los compositores de la Escuela de Viena, tendía fuertemente hacia el oeste, amaba particularmente el Pelléas de Debussy y la Ariadna y Barbazul de Dukas; esta última obra la dirigió en una ejecución espléndida en el Festival Musical de Praga de 1926, donde también presentó los Fragmentos de «Wozzeck» de Berg. Maeterlinck, el autor de los dramas en que se basan esas dos óperas, desempeñó un papel considerable para Zemlinsky; una de sus obras más bellas, los Seis cantos, op. 13, está escrita sobre poemas de Maeterlinck; sin embargo, puesto que las canciones se publicaron durante la Primera Guerra, bajo la presión del chauvinismo dominante tuvo que omitir el nombre del poeta en la edición para piano; sólo figura en las ediciones orquestales de 1922 y 1926.

De semejantes detalles puede inferirse hasta qué punto un movimiento tan absolutamente exasperado, ajeno a la vida musical oficial, como el de la Escuela de Viena, estaba, ya en sus años de formación, implicado en el movimiento musical global, qué poco provinciano era pese a todo desde el comienzo. Si en la obra de Schönberg se infiltraban los impulsos más divergentes de la época y producían la idea de una composición constructiva, Zemlinsky define el ámbito de la cultura musical en que esos impulsos se hicieron en general mutuamente comparables: aparte Wagner y Brahms, ante todo Mahler, Debussy y Schönberg. Pero no se ha de

entender como una información externa sobre el compositor a propósito de las más importantes de las llamadas corrientes de su tiempo, sino que el derecho de Zemlinsky a ser oído como aquel por el cual siempre pasó para sus amigos vieneses se basa en el hecho de que en su obra ya estaban colaborando las unas con las otras de la manera más productiva. Podría decirse, con toda precaución, que la combinación infinitamente rica en consecuencias de una escritura –herencia brahmsiana– exhaustivamente armonizada por grados, que evita las muletas secuenciales, con el cromatismo wagneriano Zemlinsky y Schönberg la consumaron aproximadamente al mismo tiempo. Ambos incorporaron constructivamente, por primera vez, acordes no propios de la escala en movimientos que al mismo tiempo se toman extremadamente en serio el concepto de tonalidad. Zemlinsky publicó como Opus 7 una serie de canciones bajo el título de Irmelin Rose . Llevan una dedicatoria a la señorita Alma Maria Schindler, la posterior esposa de Gustav Mahler; la composición habría sin duda de fecharse antes de 1900. No sólo algunos de los textos proceden de Dehmel[8] y de Jens Peter Jacobsen[9], autores que en la misma época fueron igualmente puestos en música por Schönberg, sino que además el tono peculiarmente ardoroso recuerda sorprendentemente, sobre todo en la canción de Dehmel Adoración, la cual, por lo demás, no niega la semejanza con el dúo del segundo acto del Tristán , las canciones de juventud de Schönberg. Pero la primera canción, Había allí dos niños, sobre un texto de Christian Morgenstern[10], es un modelo tímido de aquel tonalismo tardío en el que, por así decir, los doce semitonos se equiparaban en derechos, sin que no obstante se pasara de uno al otro cromáticamente: protoforma de aquella consciencia armónica que luego terminó en la idea de la composición con doce tonos. Más aún, la canción, que en un lapso brevísimo pasa de una leve, luminosa gracia al más sombrío carácter, es una verdadera obra maestra, que apunta mucho más allá del ambiente Jugendstil del que deriva.

Del Jugendstil la música temprana de Zemlinsky se distingue por un rasgo que luego se hizo constitutivo de la nueva música: la meditada sencillez de la escritura. Pese a toda la diferenciación armónica, la mayor parte de las veces se renuncia a un acompañamiento pianístico figurado, suntuosamente envolvente.

Los acontecimientos musicales se presentan totalmente desnudos, sin peralte, casi como en un «coral» armónico escolástico, en la más aguda contraposición, por ejemplo, con Richard Strauss, pero también con Hugo Wolf. La voz no declama, no es interpretada por el piano mediante un juego motívico que atraiga sobre sí la atención, sino que la música propiamente dicha –nuevamente en sentido brahmsiano, pero aún más determinado– se constriñe en la línea de canto. El piano agota la armonía inherente a ella, pero apenas le añade nada decisivo. Faltan las sorpresas y los efectos de escritura straussianos. En el joven Zemlinsky, bajo el manto de un lenguaje musical que a la jerga grosera le sigue encantando encasillar como tardorromántico, hay una tanteante voluntad de reducción, de objetivización. Por supuesto, no se combina, como ya en el primer Schönberg, con fuertes impulsos polifónicos. A lo largo de toda su vida, Zemlinsky, en esto hijo del siglo xix , no dejó de ser auténticamente un compositor homófono, y nunca intentó esconderlo mediante un tejido vocal exteriormente agregado. Sus dotes tenían seguramente su límite en el contrapunto; pero de su disposición homófona hizo la virtud de un estilo sumamente transparente, ligero y diáfano, sin no obstante caer jamás en lo banal y amorfo. Si en sus obras más maduras se aproximó como compositor, indudablemente más que ningún otro, al ideal de una comedia musical simplificada, no sobrecargada y sin embargo sutil, como en vano Hofmannsthal se la demandaba a Strauss, eso se lo tiene que agradecer a aquella sabia modestia en medio de la plena disposición de los medios compositivos. Las dos últimas óperas, El hábito hace al monje (escrita en 1911, reelaborada en 1921) y El círculo de tiza , son verdaderos ejemplos de simplicidad selecta. En esto le impresionó incuestionablemente un determinado aspecto de Debussy, el de la monodia reducida al extremo con que éste aspiraba a reformar la ópera. No reaccionó tanto a lo chillonamente abigarrado, disuelto en él, la paleta impresionista, sino al arte de dejar de lado, de silenciar, del understatement compositivo. Junto con Busoni[11], fue el primer antipatético; su estética implícita conduce al posterior Grupo de los Seis. Trabajó sobre todo la partitura del Pelléas, en ella aprendió básicamente a sugerir en lugar de, como su tradición exigía, explicitar, mientras que un fondo de movilidad vienesa, de pensamiento dinámico, lo protegió

de la monotonía del drame lyrique, a su vez mucho más pretencioso. Permaneció a salvo de la tentación de lo arcaico.

Pero pese a todos los méritos desde el punto de vista de la historia de la música, el motivo para ocuparse de Zemlinsky no es en absoluto de índole histórica. Como tras la catástrofe europea todo el concepto de herencia cultural se hizo problemático y nada se legitima ya por lo que antaño éste contribuyó al desarrollo, sino únicamente por lo vitalmente elocuente y actual, no valdría la pena llamar la atención sobre Zemlinsky; lo que quedaría sería el vano recuerdo de alguien que, apenas unos años después de su muerte, está tan olvidado que ya el establecimiento de los datos más simples, la adquisición de partituras se encuentran con las más peregrinas dificultades. Pero el campo de fuerzas de su obra ha salvaguardado su actualidad precisamente porque la llamada gran tendencia evolutiva lo eludió. Como pocas otras, la música de Zemlinsky contiene en sí impulsos que pusieron en movimiento lo nuevo, que luego se abandonaron a mitad de camino, pero cuyo sacrificio expresa algo del precio que hubo que pagar por el consiguiente progreso. Éste es el de la acuñación de caracteres individuales claros, plásticos. Cayeron bajo la constricción del ideal de una unificación total, de una composición integral. Sin embargo, únicamente de tal claridad de lo individual irradia aquella fuerza que luego operó no sólo la total clarificación, organización de la forma musical, sino que también legitima a ésta, en verdad. Sin la sustancialidad del impulso individual, la totalidad meramente celebra victorias pírricas. Zemlinsky recuerda lo mejor que no se ha de olvidar. A Alban Berg le fascinaban especialmente los Cantos de Maeterlinck, op. 13 ; quizá éstos constituyen realmente el centro de su producción. Un medioevo interior «con los ojos vendados», el tono de la canción popular oscurecida, hecha enigmática para sí misma, establece la relación con Mahler en las canciones, ante todo en la primera, la Balada de las tres hermanas , y la última, Ella venía hacia el castillo , que puede reflejar como en un espejo empañado las Canciones del camarada del joven Mahler. Al mismo tiempo, en no pocos pasajes de las canciones, sobre todo en la primera, se encontrará una escritura brahmsiana combinada con una tonalidad ampliada junto a debussyanos desplazamientos de acordes con segundas engarzadas. Pero lo que es decisivo es la

capacidad de Zemlinsky para formular melismas condensadísimos en los que la dulzura lírica se concentra como en un panal. Precisamente esta capacidad la conservaba el Berg de la Nana de Marie , del rondó de Alwa en Lulú , donde Berg se sintió próximo a Zemlinsky y conocía de memoria pasajes inconmensurables de la música de éste, muchas veces marcados por cálidos, amplios intervalos. Tal es la última estrofa de la Canción de la doncella , con la novena mayor que conduce a la palabra «amor», pese a un material tonal de una fuerza expresiva por lo demás sólo dada al expresionismo pleno, evidente y sin embargo no convencional, armonizada, por así decir, a contrapelo bajo la perífrasis de la cadencia; o bien el tiernamente triste pasaje del anillo de oro en la quinta canción, o poco después, en la misma, la erupción sobre las palabras «Muestra la puerta abierta, di, la luz se apagó»; finalmente la pregunta «¿Adónde vas?» en la última canción. Si la evolución compositiva más reciente, por ejemplo en el Marteau de Boulez, plantea de nuevo la pregunta por los caracteres individuales, entonces incuestionablemente esos giros de la lírica de Zemlinsky se cuentan entre los últimos en los que todavía se logró la caracterización individual sin que hubiera que recurrir al tradicional acervo de fórmulas románticas. Para demostrar lo peculiarmente maduro, henchido de estas melodías abreviadas, podría antes bien pensarse incluso en el Verdi del Otelo , al que estos inventos le salieron bien. Su principio nunca ha sido adecuadamente absorbido por la evolución.

Lo auténticamente específico de Zemlinsky es la cadencia melódica. Cadencia en el sentido literal, un expresivo hundirse de la voz, de manera anticipadamente melancólica; la línea imita el temperamento compositivo. Los pasajes aislados, llamados bellos, no son sin embargo rociados. Más bien ofrecen concentrados de un decurso formal visto absolutamente a gran escala. Para organizarlo, en las canciones estróficamente construidas Zemlinsky adoptó la técnica mahleriana de la variante. Las conclusiones de las estrofas casi nunca se repiten de forma fija, invariable; las estrofas siguen siendo identificables como tales, pero siempre proceden inesperadamente, la mayor parte de las veces más intensamente. Las variantes se insertan en la construcción armónica y se acumulan de manera sumamente ingeniosa con la intensificación o

debilitamiento del todo. Globalmente, un examen más de cerca corrige la impresión superficial del eclecticismo de Zemlinsky: se descubre hasta qué punto lo estilísticamente divergente encaja como significativo matiz de la continuidad de lo compuesto. Así le sucede, por ejemplo, a la armonía de cuartas de Y ya vuelve él a casa , derivada del Schönberg temprano. Los acordes de cuarta nunca sobresalen de la tonalidad circunscrita, sino que mediante resoluciones incesantemente cambiantes se funden con el flujo armónico que interrumpen. Las Canciones de Maeterlinck no se han de avergonzar ante ciclos de canciones mucho más radicales de Schönberg y Webern. Pero si, debido al puro material, se pensase en Strauss, se incurriría en un grave error. Los acordes de cuarta y sexta, las sorprendentes intrusiones armónicas, no definen ninguna música; en extremo contraste con Strauss, en Zemlinsky tales instantes nunca son concebidos como efectos, sino que evolucionan funcionalmente a partir de la progresión armónica. Pese a toda la diferenciación, Zemlinsky no tolera meros estímulos, nunca compone ad auditores , sino que obedece a la lógica de la cosa. A lo cual corresponden tanto una cierta ascesis del modo de escritura como el pudor y el hermetismo de la expresión. También en las obras escénicas rehúsa, bajo la primacía de la lírica, toda gesticulación cruda e insistente; en esto era verdaderamente discípulo de los franceses. Pero, ante todo, el contenido expresivo mismo tiene una calidez antiteatral, libre de ficción, es una comunicación inmediata, no imitación de lo sentido. Por eso, pese a los medios en gran medida tradicionales, pertenece ya Zemlinsky a la generación poststraussiana. Justamente el orgullo con que su música renuncia a la autoescenificación, es decir, lo que en ella hay de auténticamente moderno, podría hoy en día, bastante paradójicamente, ser el mayor obstáculo a su difusión.

La música instrumental, por ejemplo el Tercer cuarteto , de 1924, tiene mucha calidad. Se mueve en el ámbito de una tonalidad ampliada pero inconfundible, aunque los tres primeros movimientos concluyen de un modo dulcemente disonante. Los breves movimientos están escritos con mano muy suelta. Pese a la explotación sumamente experta del sonido del cuarteto, pese a la segura individualización de cada voz, también aquí se renuncia a la polifonía auténticamente desplegada; a cambio, las figuras van

cambiando con extraordinaria movilidad, la multiplicidad es sucesiva. La armonía es sumamente refinada y rica; la métrica prefiere lo irregular. Sorprende el coraje civil con que en cuanto compositor Zemlinsky interrumpe el movimiento, nunca sigue los impulsos rítmicos más allá de donde por sí quieren llegar: lo contrario de todo motorismo. Este desfallecer y revivir de los impulsos le es peculiar; inútil discutir si denota la debilidad de la vejez o precisamente la fuerza para traducir impertérritamente un gesto del ser en un gesto de la forma musical. A la tradición vienesa de Schubert y Bruckner ese gesto nunca le fue ajeno. El primer movimiento muy bien lo podría haber inspirado la idea del último Wagner de escribir «diálogos sinfónicos». Él trabaja más exclusivamente de lo que es usual en los movimientos de sonata con dos caracteres principales antitéticos, uno que debe ejecutarse «de manera pausada, íntimamente movida», y otro mucho más rápido, para tocarse «de manera fuertemente ritmada», al cual se añade un grupo conclusivo tranquilo sobre un motivo de un compás. El desarrollo, en semicorcheas pulsantes, no corre casi más que a cargo del segundo tema, sólo en la retransición se hace hincapié en la aumentación del motivo del grupo conclusivo. A cambio, en la extremadamente concisa recapitulación se omite el segundo tema, de tal modo que el desarrollo podría considerarse como parte anticipada de una recapitulación que a grandes rasgos invierte la exposición. En resumen, la forma sonata es tratada de modo soberano, enteramente anticonvencional, más esbozada que llenada, como por alguien que propiamente hablando ya se ha alejado de ella y sólo retrospectivamente se sirve una vez más de ella. Igualmente anticonvencional es el movimiento de las variaciones, aunque no fuera más que por la elección del tema de ocho compases, no más que someramente perfilado. Las variaciones igualmente breves se suceden de manera sumamente rápida, variopinta. El tercer movimiento se llama Romanza , con melodías principales resaltadas a la manera cantable, acompañadas con sencillez, pero confiadas a instrumentos alternantes. El último movimiento, Burlesca , se asemeja al rondó; todo configurado con una falta de pretensiones llena de arte. Con circunspección autocrítica se provoca la impresión de lo esquivo, de algo nunca demasiado afirmativo de sí mismo; de una no-perentoriedad

perentoriamente formulada.

Otrosí la Sinfonietta op. 23, en re , publicada por primera vez en 1935; ya en el título explicita la intención que a Zemlinsky debió de hacérsele cada vez más consciente. La pieza está escrita para una pequeña plantilla: cuerdas y maderas a dos; por supuesto, cuatro trompas, tres trompetas y tres trombones. A lo largo de toda ella se aspira a una estructura melódica patente, de periodos cerrados, casi análoga a las songs . El primer movimiento es un Presto que de lejos todavía roza al Mahler, por ejemplo, del Scherzo de la Quinta sinfonía . El grupo temático principal en cuartas, el tema secundario cantable, el desarrollo algo más explícito, la recapitulación constreñida a una reminiscencia. El horror al énfasis y al demorarse llega a ser, si ello es posible, mayor que en el Tercer cuarteto . El segundo movimiento se llama Balada , y procede narrativamente, como si temiera las complicaciones de un andante sinfónico. El Rondó , con sus voces principales ininterrumpidas, es ya casi un quodlibet . Globalmente, la Sinfonietta se mantiene en el perímetro de esa producción en la que una modernidad devenida sabia juega con los tipos fundamentales, ha mucho enterrados, del Clasicismo vienés, los hace volver a comparecer totalmente desvinculados, los utiliza, por así decir, para su propio desahogo. Sin embargo, la Sinfonietta de Zemlinsky no tiene nada que ver con el neoclasicismo de los sucesores de Stravinski. Ni toma prestado un estatismo tectónico pasado, ni parodia lo sido. Más bien hace tan levemente juegos malabares con la forma tradicional, que la vigorosa pretensión de ésta en absoluto colisiona con los acontecimientos individuales líricamente diferenciados. El gusto de Zemlinsky termina en una actitud formal que las prohibitivas dificultades del sinfonismo hoy en día preferiría superarlas mediante la omisión y la evitación. No mira hacia atrás con seriedad bestial, pero por otro lado, sin embargo, se sustrae al riesgo de una nueva construcción total desde un espíritu sinfónico. Esta actitud casa bien con el tono de jocosa acentuación; el Finale de la Octava de Beethoven podría haber inspirado el Rondó como modelo secreto. Evidentemente, todo está escrito con una infalible experiencia orquestal y suena convincentemente.

Pero Zemlinsky no tenía su centro de gravedad ni en las canciones ni en la música instrumental. El director operístico se

sentía compositor de óperas; la mayor parte de lo que escribió pertenece a la escena. Las óperas más tempranas han desaparecido lo mismo que sus sinfonías juveniles. Pese a toda su calidad musical, dos de las de la época de madurez, Una tragedia florentina y El enano , son, debido a su tema, difícilmente representables ya. Una tragedia florentina tiene uno de esos groseros libretos neorrománticos ambientados en el Renacimiento que de una vez por todas debían precipitarse en el Orco junto con la Mona Lisa de Schillings[12]. El enano se basa en el inmortal cuento de Wilde, del que en absoluto resulta ninguna obra escénica de amplio alcance; se agota en una situación única, y lo que va más allá de eso degenera necesariamente en relleno dramático. El hábito hace al monje , por el contrario, es una de las mejores partituras de Zemlinsky y absolutamente eficaz desde el punto de vista escénico. Cuesta comprender cómo a ésta se la desprecia con contumacia mientras no callan los lamentos por la falta de comedias musicales decentes y una y otra vez se vuelve a exhumar La fierecilla domada[13]. El texto está construido con mucho tacto, por más que algo artesanalmente, según la novela de los Seldwyler, de Keller[14], y salva algo de la humanidad de ésta. Pero la ternura y la tímida gracia de la música no tienen par. Además, en las partes decisivas es sumamente eficaz, jovial sin lo afectado que se suele adherir al humor musical; nunca se goza sádicamente con situaciones penosas, antes bien el impostor es consolado contra su voluntad; el instinto de Wagner ya reconoció en Los maestros cantores la comedia musical como la forma de la caracterización en lo individual, de los detalles cincelados, que, pasando por El caballero de la rosa , se conservó hasta el De hoy a mañana de Schönberg; con lo cual concuerda el natural de Zemlinsky. Con extrema discreción evita las pretensiones del drama musical, los desarrollos dinámicamente compuestos con exhaustividad. La mayor parte de las veces se plantean modelos motívicos para las secciones individuales y se los elabora con la técnica de las variantes, sin secuencias baratas, hasta la entrada del modelo siguiente. Hay ahí canciones encantadoras, como Sastrecillo, ¿qué haces, pues? , un interludio burlesco, una escena de amor amortiguadamente conmovedora. La tendencia a la simplificación dramatúrgica de la música escénica que más tarde Kurt Weill liberó está levemente anticipada en la factura de la obra

sin, no obstante, hacer concesiones al entretenimiento comercial. Con un donaire que deriva de una tradición ya en extinción, El hábito hace al monje pudo hacerse popular sin merma del nivel formal; un triunfo tardío del gusto, comparable a la ópera infantil de Ravel El niño y los sortilegios , pero depurada del tintineo. Todo el movimiento de la nueva Escuela de Viena hacia la esencialización, que en no pocos respectos siempre envolvía también una simplificación, en Zemlinsky discurre en sentido inverso, no alejándose de la comunicación, sino más bien aproximándose a ésta. Lo que en él hay de occidental es que sus reducciones se aproximan a las formas utilitarias en lugar de negarlas.

El testimonio más convincente de esto es la puesta en música por Zemlinsky del Círculo de tiza de Klabund[15]. En Berlín la obra fue representada de modo excelente aun durante los primeros años de la dictadura hitleriana; luego, por supuesto, rápidamente eliminada como indeseable y, salvo error, hasta hoy no se ha repuesto. La sutil y sensible tendencia a la simplificación de la ópera de Keller es llevada más lejos. Podría sin duda creerse que Zemlinsky, que ciertamente conocía la Ópera de tres centavos , acabó por caer bajo la influencia de ésta e intentó enromar mediante el encanto exótico la brutalidad del tipo song . Todo desprende realmente una fragancia de Talleres Vieneses[16]. Sin embargo, si traza la línea evolutiva de Zemlinsky en su conjunto, uno se da cuenta de la injusticia de tales constataciones. El procedimiento de basarlo todo en los más breves caracteres musicales individuales, el único que el Zemlinsky tardío admite en la ópera frente a la expansión dramático-musical o sinfónica, se perfila ya inconfundiblemente en El hábito hace al monje . Un pequeño empujón al procedimiento estilístico basta para obtener resultados análogos a los de Brecht y Weill. Casi habría sido Zemlinsky el primero en descubrir, para sí, el tipo de la Ópera de tres centavos .

La palabra «casi» define su sino de manera parecida a como en ciencia se tiene noticia de sabios que casi habrían hecho descubrimientos decisivos y luego inexplicablemente han sido privados de ellos. Si es que en alguna parte, sería aquí y no tanto en la inspiración donde habría que buscar el momento irracional del

componer, uno social en el mal sentido, comparable a aquel que condena a la ruina al competidor que casualmente llega demasiado tarde con sus innovaciones. En un gran compositor, un clarinete, aun cuando él no se lo haya representado de una manera completamente exacta, debe sonar como si fuera representado exactamente; o, para demostrar lo que se quiere decir en una dimensión completamente distinta, el tipo formal al que inconscientemente tiende su evolución debe formularlo de manera completamente despreocupada, sin mirar ni a derecha ni a izquierda; esto puede provocar, si es que uno no la siente ya, perplejidad ante el concepto de grandeza. Bajo ciertas circunstancias, sobre su rango no lo engaña nada más que el exceso de discreción; uno puede en cierto modo ser demasiado refinado para su propia genialidad, y al final los talentos más grandes han menester un fondo, por más que oculto, de barbarie. El cual le fue negado a Zemlinsky, y en la misma medida le faltó, como se dice vulgarmente, la ocasión para el genio; provoca el veredicto de sosegado y refinado. Pero tal reproche de debilidad se apropia de la imagen de la grandeza como violencia, cuya sombra se extiende también sobre el extremo de ternura. En artistas como Zemlinsky lo significativo es precisamente la ausencia de violencia, un entregarse a sí mismo a las llamadas corrientes de la época, convertirse en la voz de éstas. Quien se emancipe de todo resto de fe en el éxito se comportará de una manera diferente frente a talentos de este tipo, aun cuando la índole de su ternura –contrapartida, por ejemplo, de la implacabilidad de Webern– se habría a veces comprometido con las categorías del éxito. Pero para la revisión habría tanto más motivo por cuanto la supervivencia del arte pasado no depende automáticamente de su antes patente modernidad. Si extrae sin compromiso las consecuencias de su situación, la crítica de la producción actual ha de inquirirlo tan imperiosamente como poco semejantes criterios pueden proyectarse retroactivamente a un estado de la consciencia musical para el que la lógica de su consecuencia sigue sin ser en absoluto tan previsible, mientras que al mismo tiempo en él se anuncian posibilidades que luego se rechazan u olvidan, pero que mucho más tarde pueden ser resucitadas. Una vez las obras de arte han perdido la tensión del aquí y ahora con respecto a su espectador u oyente, a éstos se les

abren aspectos completamente diferentes a los de las condiciones materiales de entonces. Con una expresión procedente del arte figurativo, se los podría llamar los de la peinture . No pocas veces demuestran ser más constantes en lo otrora retrógrado que en lo avanzado de entonces; así, hoy en día al moderado Ravel, por mor de la cohesión interna de sus piezas, podrían dársele ya mayores chances que a aquel Grupo de los Seis, mucho de cuyo radicalismo se ha desvelado como una insultante bravata, incomparablemente mucho menos elaborada formalmente que el Impresionismo al cual ellos desechan entre los trastos. Sería difícil profetizar con confianza algo análogo para Zemlinsky, en el cual todo está en el filo de la navaja. Pero, en cualquier caso, la inmensa mayor parte de las óperas que actualmente se publican no sólo está muy por debajo de él en cuanto a nivel técnico y formal, sino que es también de una indiferencia sin creatividad frente a la cual habría toda la legitimación para recuperar sus productos más frágiles y quebradizos si la insistencia en el estar up-to-date , el abstracto dicho «Esto ya no nos dice nada», no se hubiera convertido mientras tanto en el pretexto para, mediante la simple apelación al mero paso del tiempo, engañarse sobre la decadencia de la capacidad estética para la discriminación y la reacción. Una vez se admita sin remilgos cuán endemoniadamente poca buena música, pasada y presente, hay en el mundo –todo lo contrario de lo que sucede en pintura– y se abandone la ilusión sobre cuánto del acervo oficial de bienes culturales es juzgado objetivamente mientras al mismo tiempo los medios de reproducción mecánica ponen incansablemente en movimiento ríos de música, entonces podrá solicitarse toda la atención para Zemlinsky, que era un maestro, aun cuando se sepan las objeciones que se erigen antes de siquiera haberlo oído adecuadamente y tras las cuales no hay, en verdad, nada más que la voluntad de confirmar de nuevo un juicio histórico que también en arte es solidario con la mala contingencia y la injusticia del curso del mundo.

[1] Kapellmeister: aunque, en origen, este término designaba al maestro de capilla o director de una Kapelle o capilla, institución que podía ser sacra, profana o ambas cosas, con el tiempo acabó por

aplicarse también por extensión al director de una orquesta o banda de música y normalmente en sentido peyorativo, en oposición a Dirigent , «director». Así lo emplea Adorno en este texto. [N. de los T.] < <

[2] Robert Fuchs (1847-1927): compositor, profesor y organista y director austríaco. Desde 1875 fue profesor del Conservatorio de Viena, donde tuvo como alumnos a Mahler, Sibelius, Schreker, Wolf y Zemlinsky. [N. de los T.] < <

[3] Alfred Einstein (1880-1952): musicólogo alemán. Estudió en la Universidad de Múnich. Se dio a conocer como estudioso de la música y crítico. En 1933 abandonó Alemania y en 1939 emigró a los Estados Unidos. Escribió libros sobre Schulz, Gluck, Schubert y Mozart (en 1937 revisó el catálogo de Köchel), así como Una historia breve de la música (1936) y La música en la época romántica (1947). [N. de los T.] < <

[4] Arthur Eaglefield-Hull (1876-1928): musicólogo inglés. Fue fundador de la Sociedad Británica de Música. Escribió diversas monografías (entre otros, sobre Scriabin) y editó numerosos libros y partituras. El libro al que se refiere Adorno es la traducción alemana del Dictionary of Modern Music and Musicians . [N. de los T.] < <

[5] Mathilde Zemlinsky (1877-1923): hermana de Zemlinsky y primera esposa de Schönberg, con quien se casó en 1901. Tuvieron dos hijos. [N. de los T.] < <

[6] Felix Weingartner (1863-1942): director de orquesta y compositor austríaco. Estudió en Leipzig con Liszt. En 1908 sucedió a Mahler al frente de la Ópera del Estado de Viena, cargo que desempeñó hasta 1911. [N. de los T.] < <

[7] Erich Wolfgang Korngold (1897-1957): compositor estadounidense de origen austrohúngaro. Hijo del crítico musical Julius Korngold (véase supra «Nueva música, interpretación, público», nota 1*), estudió con Zemlinsky y gozó de un éxito tan temprano como espectacular con, entre otras obras, su ballet El muñeco de nieve (1910). En 1934 marchó a Hollywood, donde compuso algunas excelentes bandas sonoras. Después de la Segunda

Guerra Mundial, escribió algunas obras orquestales y de cámara de sustancioso estilo romántico. [N. de los T.] < <

[8] Richard Dehmel (1863-1920): poeta lírico alemán. Hostil al naturalismo y a la teoría del arte por el arte de los simbolistas, celebró como poeta visionario una existencia intensa, la rehabilitación de las fuerzas vitales, de la sexualidad. Sus contemporáneos lo consideraron un continuador de Nietzsche y la posteridad un precursor del Expresionismo. [N. de los T.] < <

[9] Jens Peter Jacobsen (1847-1885): novelista danés. Suyos son los textos de los Gurrelieder de Schönberg. [N. de los T.] < <

[10] Christian Morgenstern (1871-1914): poeta alemán. Su obra abarca desde poemas humorísticos y satíricos hasta religiosos, así como traducciones de Ibsen y Strindberg al alemán. [N. de los T.] < <

[11] Ferrucio Busoni (1866-1924): compositor, director de orquesta y pianista italiano. Pianista virtuoso, realizó brillantes giras por Europa y Norteamérica. Sucesivamente profesor en Bolonia, Viena, Moscú y Berlín, compuso óperas, música sinfónica y coral, música de cámara. Espíritu curioso, sus incursiones en el terreno de la armonía hicieron de él un precursor de Schönberg y Hindemith. En 1907 publicó Esbozo de una nueva estética de la música . Son célebres sus transcripciones de Bach para piano. [N. de los T.] < <

[12] Max von Schillings (1868-1933): compositor y director de orquesta alemán. Fue alumno de Königslow y Brambach en Bonn y de Strauss en Múnich. En 1892 empezó a trabajar en Bayreuth, donde fue nombrado director del coro en 1902. Tras algunas otras incursiones de clara influencia wagneriana, en 1915, mientras era director de la Ópera de Suttgart (1908-1918), estrenó Mona Lisa , donde la sombra de Strauss aún resulta más abrumadora. Entre 1918 y 1925 desempeñó el cargo de intendente en la Ópera de Berlín, tras lo cual viajó mucho como director y realizó también grabaciones. [N. de los T.] < <

[13] La fierecilla domada , basada en la comedia homónima de Shakespeare, es la ópera más conocida del compositor alemán Hermann Goetz (1840-1876). Escrita entre 1868 en 1872 y

estrenada en Mannheim en 1874, es obra refinada y vigorosa, sin duda una de las mejores óperas cómicas alemanas del siglo xix . [N. de los T.] < <

[14] Gottfried Keller (1819-1890): poeta y novelista suizo de expresión alemana. En la transición entre el Romanticismo y el Realismo, su obra, fuertemente influida por el humanismo de Feuerbach, tiene un marcado carácter sarcástico y aun pesimista en la contemplación de la realidad social y política en que se inspira. Su novela La gente de Seldwyla data de 1856 (la 2ª parte, de 1874). [N. de los T.] < <

[15] Klabund, pseudónimo de Alfred Henschke (1891-1928): poeta y novelista alemán. En ambas facetas se caracteriza por un lirismo próximo a Villon y Heine, y por un humor irónico tras el que asoma inconfundible la flecha de la desesperación. Familiarizado con la literatura china, en 1925 transpuso al alemán un drama chino, El círculo de tiza , que inspiró tanto a Brecht (El círculo de tiza caucasiano) como a Zemlinsky. [N. de los T.] < <

[16] Los «Talleres Vieneses» se establecieron en 1903 como un producto colateral del Jugendstil . Bajo la influencia de Klimt y otros artistas de la Sezession vienesa, intentaron reformar el estilo de vida doméstico aplicando a objetos cotidianos las técnicas decorativas del movimiento. Es esta combinación de decoración y artesanía lo que Adorno tiene sin duda en mente. [N. de los T.] < <

Schreker

La pérdida de la consciencia de una continuidad histórica tras la guerra, que tantas veces se ha señalado en Alemania, alcanza también a la música. No pocos compositores que antes de la dictadura hitleriana ejercían una notable influencia están hoy totalmente olvidados. El más famoso entre ellos era Franz Schreker. Por supuesto, el éxito teatral, que él buscaba como el héroe de su primera ópera[1], lo abandonó en vida. Un nimbo lo envolvió durante los primeros años veinte, cuando en todos los escenarios de cierta importancia se montaban Los estigmatizados y El buscador de tesoros . Luego, sin duda a partir del estreno de Irrenlohe , el favor del público se volvió contra él, análogamente a, como en venganza inconsciente, un día los rostros de las stars divinizadas son objeto del sarcasmo de sus adoradores. En la era de sus mayores éxitos, después de 1918, fue considerado como uno de los protagonistas de la nueva música: Paul Bekker[2], en el escrito de ese título, lo celebró como su representante dramático más eminente. Sin duda ya entonces estaba, por el estilo y por el material compositivo, tan por detrás de la escuela de Schönberg y del Stravinski temprano como en pintura el Secesionismo[3], con el cual tiene mucho en común, tras el Cubismo y el Expresionismo. Pero la historia de la música no discurre simplemente en paralelo con la de otras artes. En ella lo espiritualmente no contemporáneo aún encontraba un lugar, cosa que la pintura más avanzada difícilmente habría tolerado ya. En un primer momento, los aspectos klimtianos del paisaje artístico de Schreker no produjeron ningún escándalo: rasgos que aproximaran las partituras de Schreker a los más jóvenes no faltaban.

Quizá eran inherentes al clima, más que algo que tecnológicamente se pudiera comprender con precisión. El estreno en Frankfurt de Los estigmatizados , en 1918, estuvo rodeado de una sensación de escándalo. Se decía que el director Ludwig Rottenberg[4] había fijado un número inverosímil de ensayos. Uno se imaginaba algo gigantescamente ondulante, desmesurado,

incluso pavoroso, como se desprendía de la palabra «naturalismo» y del nombre del compositor[5], escenas escandalosamente eróticas. Aun cuando a los oídos de un niño de catorce años no todo ello se cumpliera, aun cuando todo fuera mucho más fácil de percibir de lo que el deseo de algo enorme le había hecho creer, a veces, sin embargo, el rumor que emana de una obra de arte está más próximo a esta misma que el análisis preciso. La configuración de pródiga plenitud, audacia sin reservas y una imagen farragosa e irregular de la modernidad irradiaba atractiva de la obra de Schreker.

Schönberg mismo lo trató siempre con gran respeto y en el Tratado de armonía cita un pasaje del Sonido lejano –uno entre muchos– como una de las primeras pruebas de sonidos multitonales, no resueltos. Pero la generación más joven, no los que menos también los discípulos de Schreker, incluso cuando éste desempeñaba la dirección artística de la Escuela Superior de Música de Berlín, se rebeló violentamente contra él, con el gesto de los pintores vanguardistas que rechazaban, por considerarlos productores de kitsch, a los de su propia época y de su propio círculo que tenían éxito. Él se expuso a tales objeciones con la ingenuidad un poco opaca de un hombre de oficio con lo que a finales del siglo xix se habría llamado una cabeza de artista. Estaba rodeado por una atmósfera de taller; su escena más lograda es una escena de taller. El fasto suntuoso, la riqueza de la orquesta decorativa de la escuela neoalemana[6], en partituras hormigueantes de las pequeñas notas de los glissandi y los arpegios, se combinaban con la sensual dulzura de Debussy y Ravel. A veces, el hombre de teatro recurría desinhibidamente a las octavas de Puccini. Aligeró, desmaterializó la viscosa pesadez de la escuela poswagneriana, al mismo tiempo que la superaba en intensidad de colores; agregó algo mediterráneamente esplendoroso a la gigantesca orquesta expansiva. Incluso estas conquistas estaban ya obsoletas en su tiempo. A sus grandes diseños se los podía acusar de carencia de rigor y de fuerza espiritualizadora tan fácilmente como a sus textos reprocharles falta de gusto. Su música no se adapta sino demasiado bien a indicaciones escénicas como, por ejemplo, esta de El sonido lejano : «Ella levanta los brazos como para precipitarse en el lago. En este momento sale la luna y transforma el paisaje. El

lago brilla bajo su luz, las luciérnagas destellan, un ruiseñor canta, los corzos van al lago a beber. Un aire pesado envuelve a la muchacha. Encanto nocturno del bosque. La naturaleza respira amor y promesa. Grete está inmersa en contemplación y estupor mudos». Esto propaga una cauta anotación wagneriana sobre los encantos del Viernes Santo a un interregno entre la oleografía y el Jugendstil ; lo mismo que por lo general ocurre con los sucesores alemanes de Wagner, Schreker tomó de éste el momento de la fantasmagoría e hizo de él uno y todo. No menos que tales monstruosidades literarias tenían los especialistas que censurar en la factura musical de las obras de Schreker la debilidad de la consciencia armónica de los grados, un rodar de los acordes de pedal en pedal como de almohada en almohada; la falta de plasticidad temática que sobre todo resultaba fatal para las obras tardías; una rítmica en muchos sentidos amorfa. Todo esto estaba en extraña contradicción con las capacidades de que sus discípulos informan. En clase habría escrito un estricto movimiento palestriniano extraordinariamente bueno, lo mismo que, por lo demás, también allí donde su armonía aparece emborronada él siempre podía explicarla en funciones de la teoría tradicional de la armonía. El esplendor de su paleta orquestal fue combatido, pero no discutido; la combinación de fiesta de disfraces y de lo profesoral se adecua a la figura del artista de taller. Lo provocador de la forma, que pese a toda la inclinación a la eufonía carecía radicalmente de sentido común, la capacidad para adaptarse a un mundo al que él de ningún modo era hostil, obligan a detenerse. Los tabús que viola no son sólo los que la idea de la obra de arte perentoria impone al hedonismo de la ebriedad y el estrépito[7], sino que en Schreker había algo indómito que intentaba hacerse oír. Por eso también el juicio sobre sus procedimientos técnicos resulta fácilmente demasiado precipitado. Si, como una y otra vez sucedió, contra los colores mezclados de Schreker se postularon líneas y complejos presuntamente puros, claramente distintos entre sí, no se estaba obedeciendo sólo a la legítima aversión al estímulo embellecedor, al mero revoque, a lo que se sentía como chafarrinada. Schreker provocó también la mohosa repulsión ascética contra lo fragmentado, chillón, seductor, que uno rechaza al tiempo que toma bajo su protección: la siringa schrekeriana es lo diametralmente

opuesto a la flauta de pico. Todos los que oían al Diablo en la orquesta schrekeriana difícilmente podían instrumentar mejor. La ambigüedad en lo envejecido de Schreker: lo innegablemente frívolo, cuestionable, y el temor a lo que su mejor música significa, lo desembridado, justifica que se reabra de nuevo el caso Schreker, si es que en general la expresión procedente de la esfera criminal tiene su lugar en el arte. No se adecua mal a lo ligeramente indecente en la atmósfera artística de Schreker.

Según la jerga de aquellos años, de Schreker se decía con preferencia que su música se basaba en la vivencia del sonido. Algo de verdad hay en ello. Ideas sonoras, como las llama el título de la primera ópera, atraviesan toda su obra: el carillón[8], el difuso diseño de Los estigmatizados , el laúd del Buscador de tesoros, finalmente hasta el órgano de Amandus en El diablo cantor . El sonido no sólo constituye la mayor parte de las veces el pretexto material-simbólico de las óperas: también desde el punto de vista musical en Schreker era, en cuanto unidad de armonía y color instrumental, más importante que todas las demás dimensiones compositivas. A él subordinaba, en cuanto a un principio de estilización, el melos, el contrapunto, el trabajo temático y la construcción formal. Cuando en su fase tardía trató de recuperar lo que antes postergaba, cayó en una esterilidad desolada: con bastante frecuencia es difícil distinguir en las obras de arte el talento específico de la incapacidad para aquello a lo que se ha renunciado. Pero sigue abierto qué significa propiamente hablando el sonido para Schreker. La mayor parte de las veces se cree que dando el santo y seña se ha dicho ya todo. Se ha de seguir la indicación en él contenida. El fenómeno mismo se parece, en efecto, a la palabra «sonido»[9]. Ésta intenta retraducir la palabra onomatopéyica, que por su parte imita algo musical, en música. Se suscita la imagen de algo que suena, que por así decir no viene de ninguna parte ni va a ninguna parte. De repente, como si se pulsaran unas cuerdas, ahí está; como una fata morgana del oído pende en el aire, variopinto, transparente, desnaturalizado. No se deja aprehender y desaparece. En cuanto fantasmagoría, quiere arrancar la música al tiempo, conjurarla en el espacio. Produce una nostalgia como aquella que acompaña a la efímera huella de los olores que involuntariamente recuerdan la felicidad de la infancia.

El ideal sonoro de Schreker es una música con raíces aéreas. Ésta niega el origen y la consecuencia, preferentemente toda determinidad auténticamente compositiva. Lo que de ordinario decide sobre la coherencia musical, la variación evolutiva, la lógica compositiva en el más amplio sentido, es virtualmente excluido. Eso confiere a su música, pese a lo moderado del material de ésta, un impulso radical en cierta dirección, el cual justifica la inclusión de Schreker en la vanguardia mejor de lo que la fachada hace suponer. Bekker, que es quien más concienzudamente se ha ocupado de Schreker, ha llamado en una ocasión la atención sobre la intención que le obligó a formular sus ocurrencias de manera vaga; a la base quizá había un programa del compositor. Temas que, como en la tradición pero también en Schönberg, son identificados y preservados como característicos, él los desdeña, o bien carece del sentido para ellos. Deben perderse para el recuerdo unívoco, sólo debe reconocérselos vaga, alusiva, involuntariamente. En tal medida participa extrañamente Schreker de la crítica del melos tradicional que en la música avanzada fue ejercida bajo un aspecto enteramente distinto, el de la condensación y la reestructuración. Si alguna actualidad tiene, es debido a tales momentos. Éstos enseñan que la mutación del material y de la consciencia no debe discurrir necesariamente de manera unidimensional sobre la línea en la que la nueva música se movía. El afán de disolución de lo previamente dado pudo también expresarse antes de la Primera Guerra bajo categorías distintas a las de la gran tendencia histórica; hoy en día, cuando esta tendencia amenaza con hacerse total y mecánica, adquieren un valor diverso no pocas cosas mientras tanto abandonadas como línea secundaria del progreso musical.

El ideal sonoro de Schreker, por tanto, de ninguna manera se quedó en mera cuestión de actitud, en una cifra vacía. Él se creó su propia técnica para lograrlo: en esto lo académico le vino bien. La palabra aislada «sonido» se asocia en primer lugar con el arpa; de hecho, la imaginaria obra maestra del héroe de la ópera programática dedicada por Schreker al artista se sirve de ella en el título. El arpa era un gran requisito simbólico del Jugendstil ; así se llamaba no sólo un poema programático de Dehmel, sino que también El séptimo anillo de George toca un «arpa augusta», y el número de arpas en la decoración de libros en torno al cambio de

siglo es legión. Para los librepensadores, representaban la magia. En el instrumentario de Schreker son prominentes, contribuyen ciertamente también mucho, por su parte, a la idiosincrasia por la que hoy en día se le reconoce. A este estrato pertenece el triángulo que Krenek[10], discípulo de Schreker, denunció en un à part de su primera ópera, El salto más allá de la sombra , como la «bobada más grande». Pero la vision fugitive de lo no identificable; la peculiar hipersensibilidad de lo sensible con que su música sueña, impide al mismo tiempo la relación inequívoca con cualquier color instrumental definible. Schreker, todo lo contrario a un teórico, expresó esto en una ocasión con sorprendente seguridad: para él sería insoportable que un instrumento singular, por ejemplo una celesta que se presentara como tal, se destacase; propiamente hablando, como medio acompañante de la ópera él no reconocería más que un instrumento, la orquesta misma. Lo centelleante, inaprehensible no exige menos que una integración de lo diferenciado, de los valores precisamente sólo emancipados como fermentos sonoros. Esta tendencia es luego conceptualmente llevada más allá por el arte de la instrumentación de la gran nueva música, sobre todo de la de Alban Berg. En la orquesta de su Lulú, el clair obscure schrekeriano es intensificado, llevado a sí mismo como un estrato de la composición exhaustivamente conformada en todos. Pero el sonido de la orquesta tardía de Berg no se podría imaginar sin el schrekeriano. Un pasaje del Wozzeck, allí donde el capitán dice «Yo también me enamoré una vez», se entrega a las delicias de un tono inconfundiblemente schrekeriano; ociosas serían las conjeturas sobre qué corresponde ahí a la parodia, qué a la afinidad electiva. Por lo demás, en Berg hay no pocas escenas operísticas que, como la de Alwa, están estratificadas de un modo no tan diferente de como lo están las mejores de Schreker, por ejemplo, aquella en el estudio de Carlota, con configuraciones refranescas como articulación. La analogía con el mixed drink que a veces se aplica jactanciosamente al jazz se ajusta exactamente a los elixires de Schreker. Destellan; el detalle determinado brilla momentáneamente y se hunde enseguida en el todo, imposible de identificar, apenas incluso tangible, gotas del arpa, violines solistas en registro agudo, un clarinete doblado por la celesta o las trompas desposeídas de su pesantez. La asociación con el jazz explica quizá

lo de otro modo difícil de comprender, que un compositor famosísimo no sólo desapareciera en tan corto tiempo de la consciencia pública, sino que haya sido enterrado por el olvido como bajo una pesada piedra. Los fermentos de su sonido han sido total, completamente absorbidos por la música de entretenimiento, sea porque sus primeros espadas han aprendido de Schreker, sea porque en sí la manera en que éste por así decir degustaba los sonidos tendía ya a la esfera del entretenimiento y porque ésta produjo por sí misma lo que en él podía ser todo lo contrario a la diversión. Pero como, por ambos lados, la cultura musical oficial ha elevado a ley la aguda dicotomía entre música superior e inferior, a los administradores de la superior les horrorizan sonidos mientras tanto domesticados en la inferior y que podrían desmentir la lucrativa santidad de la superior lo mismo que a los fanáticos de la inferior los enfurecería la más leve exigencia de la música en cuanto arte. No obstante, Schreker apuntaba alto con sus mixturas. La embriaguez que producen induce la quimera de algo lustralmente tibio, caótico como procedente de la época de las hetairas; de una música sin ningún contorno fijo, cualquiera que sea su dimensión. A ello se resiste como a una reificación; arte al que siguen importunando los materiales propios, puramente musicales, como si fueran extramusicales, extraños al arte.

La insubordinación de este impulso, no otra cosa, asociaba a Schreker a la música avanzada. Lo ayudaba la armonía, después del timbre lo más esencial en él, ante todo junto con los pasos fundamentales débiles, no decididos, ya observados por Specht[11]. Mientras se aleja, la música opera sobre ellos como si oscilara sobre un punto; también de ello se conservó algo en Berg. En no pocas ocasiones parece caer irresistiblemente en lo carente de suelo. Son características las llamadas notas falsas schrekerianas. Consonancia y disonancia interfieren, la eufonía se enriquece con un dolor punzante. A menudo, complejos en modo mayor que están en relación de dominante se potencian, se disponen unos sobre otros, hasta convertirlos en una especie de super mayor; quieren restaurar algo del esplendor hace mucho tiempo perdido por la simple tríada mayor. El medio deriva del Impresionismo, también del primer movimiento de la Séptima de Mahler; Schreker lo cultivó al máximo, en general intensificó la luminosidad impresionista con

suntuosidad sin escrúpulos.

Un sonido de tal naturaleza es la meta de su configuración musical, pero también de la nostalgia que ésta inspira, del anhelo incoercible de felicidad. Preartísticamente ignora la brecha entre lo culinario, la música en cuanto estímulo literalmente físico, y lo exhaustivamente conformado, no se ocupa de la disciplina constructiva. A cambio, no se presta a ninguna concesión. El sonido lejano es la promesa inmediata, sin restricciones, de un goce sensible. Como no quiere renunciar, el sentimiento de lo inalcanzable está inscrito en él y se convierte él mismo incluso en algo estimulante. La música de Schreker remeda esta contradicción allí donde habla de la manera más humana, en el gesto de una desesperada ternura; aquel por la heroína de El sonido lejano cuando entra en el figón del teatro como muchacha de la calle perseguida y destruida; el del buscador de tesoros por la amada proscrita. Con kitsch y gloria, la utopía de Schreker es la de los hijos de rey, sólo que, por supuesto, despojada del ideal pequeñoburgués de la ópera de Humperdinck[12]. Celebra a aquellos que se lanzan juntos al mundo, salen de todo orden mediocre, prefieren ir al fondo de las cosas a seguir el instinto de descenso a lo amorfo; la descripción inglesa de quien persigue al arco iris es el retrato robot de los tunantes y seductoras schrekerianos. Su concepción se aferra a un elemento singular del Impresionismo musical, aquel que debe el nombre a la pieza de Debussy más schrekeriana, L'île joyeuse[13], la isla del placer. Dos actos fantasmagóricos de Schreker, el segundo de El sonido lejano y el tercero de Los estigmatizados , tienen lugar en Citerea. Como el sonido schrekeriano, la visión de la isla está separada de la realidad empírica por un abismo de olas y, sin embargo, no deja de ser algo sensible. Pero la música de Schreker no se demora en la idea de tal utopía, sino que invita al oyente a dirigirse directamente allí. Con surrealismo inconsciente, se elimina la distancia estética, el cuerpo del oyente es envuelto en placer. Eso es, sin duda, lo que más que cualquier superioridad estética produjo la anatematización de la obra de Schreker. La consciencia de la inalcanzabilidad, de la fuerza de la prohibición, también le confiere, sin embargo, aquel aspecto que la sagacidad maliciosa tanto gusta de resaltar en él, que lo que quería expresar era lo contrario, el de la incapacidad y la

impotencia. No obstante, es en esa ambigüedad donde se encuentra lo fluctuante, subliminal del sonido schrekeriano, y, en sus instantes supremos, la dulzura que brota allí donde el llanto ha sido tan poco reprimido como la exultación.

A aquellos que no saben nada más de Schreker, lo mejor sería demostrárselo con la Sinfonía de cámara y con el preludio de Los estigmatizados . Ambos nacieron en la época de la Primera Guerra, cuando Schreker ya estaba en plena posesión de los medios que necesitaba, sin que la idea estuviera ya desgastada ni la mano se hubiera vuelto demasiado expedita. La Sinfonía de cámara es, evidentemente, una composición ocasional, escrita para el cuerpo docente de la Academia de Viena, que la hizo estrenar en 1917. Entonces la orquesta de cámara todavía no estaba de moda; no había disponible otro prototipo que el Op. 9 de Schönberg. Por supuesto, con la de Schönberg, la Sinfonía de cámara de Schreker tiene poco más en común que el hecho de constar de un solo movimiento (en todo caso la propensión a, imperceptiblemente, con omisión de los comienzos, deslizarse a la repetición de las partes formales). En extremo contraste con la pieza de Schönberg, la factura es totalmente homófona, a veces coloreada de modo inconfundiblemente vienés. La orquesta no funciona en absoluto solísticamente, sino como un vasto cuerpo sonoro; particularmente, gracias al empleo tan artístico como discreto del armónium, que el compositor debió de estudiar tanto como Stravinski percusión. El iridiscente sonido de Schreker es conjurado por el primer compás de la introducción. Ésta reaparece en todos los puntos críticos de la forma. En su conjunto la pieza contiene, comprimidas, las partes principales de una sinfonía en cuatro movimientos: una exposición allegro , un adagio con la nota falsa schrekeriana en el tercer compás, un scherzo relativamente extenso. El Finale es sustituido, como en Schönberg, por la libre recapitulación de la exposición y el adagio ; análogamente al modelo, Schreker abraza los cuatro movimientos sinfónicos en un único movimiento de sonata. Pero las partes individuales, ante todo las del movimiento principal de sonata, están antes bien dispuestas de modo estático, episódico, que progresivamente desarrolladas de modo sinfónico; se yuxtaponen secciones de diversa fisonomía sonora, los elementos temáticos no son dialécticamente variados e impulsados hacia delante. Incluso en

la Sinfonía de cámara los temas pegadizos se evitan en favor de lo sonoramente evanescente. Las partes formales individuales tampoco contrastan agudamente, sino que fluyen de una en otra sin articulación palpable. Uno tiene que familiarizarse bien con tales intenciones, en lugar de enseguida lamentarse de que la pieza discurra de manera diferente a como espera el buen músico, si no se quiere ir con las manos vacías; poca música es tan refractaria a criterios que uno, seguro de sí mismo, le imponga desde fuera.

El preludio a la ópera Los estigmatizados ofrece, sin duda, la quintaesencia de la producción schrekeriana en general. El asunto de la ópera, incuestionablemente la mejor de Schreker, es un neorromántico drama renacentista basado en aquel cuento de Wilde sobre el enano y la infanta que también estaba a la base de una danza de la juventud de Schreker y que hasta hoy no ha dejado de atraer a los compositores. La obertura –de la que también existe una versión de concierto ampliada, en forma sonata, que por supuesto resulta algo externa a lo compuesto– vale más por la atmósfera en torno a las figuras principales que por la curva de la acción. El jorobado poseído por la avidez de belleza; la artista mortalmente enferma por la que él se arruina; el antagonista espléndidamente vital: para todo ello encuentra la música emanaciones sonoras. Ricamente figurada, velando incluso rítmicamente los centros de gravedad, está elaborada con gran consecuencia, a su modo, evidentemente, con gran cuidado. Consta de una introducción lenta y un allegro cuyas componentes principales proceden de la música festiva del tercer acto. Pero al clímax del allegro , el italianizante tema del galanteador Tamare, no sigue ningún desarrollo, sino un diminuendo en ritardando exhaustivamente compuesto, sobre los motivos de la heroína Carlota. Al final, el todo, construido de modo absolutamente no-esquemático, retorna imperceptiblemente a la sonoridad de la introducción. El comienzo, la fantasmagoría schrekeriana par excellence, una resonancia que instila innumerables colores instrumentales uno en otro, opalina, como diseño para los tres temas principales del héroe que sucesivamente aparecen en el registro de tenor, un efecto de pedal politonal a partir de las tríadas re-fa sostenido-la y si bemol-re bemol-fa, es ejemplar. El resultado es paradójico: la sonoridad se convierte en figura de primer plano, los tres temas en peculiarmente

inauténticos, como si fueran contrapuntos de su propio acompañamiento. Por grande que sea la rapidez con que en la historia de la música los meros estímulos se enromen, el del comienzo de la obertura de Los estigmatizados todavía se puede sentir hoy en día, tan originalmente fue otrora oído. Tras la exposición allegro coloreada hasta lo burlesco, la oscilación armónica de esa introducción es contrapesada por el contratema diatónico, refulgentemente escrito y a su vez, sin embargo, en su carácter de rubato , peculiarmente elusivo, que luego tremola en las facetas de un espejo sonoro cambiante entre mayor y menor.

La curva de la producción de Schreker comenzó en verdad a descender ya tras Los estigmatizados . Su obra de más éxito, El buscador de tesoros , no resiste la comparación en cuanto a calidad compositiva. En la diferencia entre ambas piezas cabe, sin duda, reconocer el defecto al que el gran talento acabó sin embargo por sucumbir. Tras Los estigmatizados , El buscador de tesoros arranca como si el compositor dominara su estilo. Pero desde que hay nuevo arte, sus auténticos exponentes –Kandinsky expresamente– saben que ése es el comienzo del fin. Sin duda pensando en la popularidad, Schreker se lo hace más fácil en El buscador de tesoros . Lo vago se convierte en fórmula, los detalles ya no están tan exhaustivamente conformados, y en el irritantemente largo interludio orquestal del acto tercero, la parte erótica principal, lo ondulante se transforma en murga[14], la representación de lo inarticulado deviene ella misma inarticulada, en extremo contraste con Debussy. Schreker, que presumiblemente quería aprovechar la época de su apogeo, se dejó llevar por su idioma y, hacia los cuarenta, ya no le quedaban fuerzas para la reflexión. Él, cuya concepción desafiaba la espiritualización de la música lo mismo que la fórmula de Wedekind del espíritu carnal el drama idealista, tenía al mismo tiempo en tal concepción su límite. La realización sensible a que aspiraba, el réaliser de Cézanne, habría tenido ella misma necesidad del espíritu, y el natural impulsivo de Schreker no dominaba el suyo. Las insuficiencias técnicas de su método fue capaz de corregirlas con una rutina creciente, pero no fue capaz de repensarlo, atrapado por así decir en su territorio; precisamente por eso no podía llenarlo. Le faltaba la inteligencia puramente musical, la resistencia contra lo musicalmente estúpido. La producción de

especial ambición ha menester tal inteligencia. Sólo por la fuerza para el control llega a ser ella misma la composición. La ingenuidad, que confería a Schreker el élan sostenido, fue su perdición. El espíritu, en cuanto momento inmanente de la música, en absoluto meramente como consciencia del compositor, se vengó de él: sin él la magia no funcionaba, lo que conjuraba ya no aparecía. Él debió también de barruntárselo. Si no fuese tan enojoso hablar de la tragedia de los artistas –sólo las obras de arte pueden ser trágicas–, a Schreker le encajaría la pomposa frase: el destino del talento superior tendría algo de desconsolado si su decadencia no fuese equivalente a la apuesta que, como un jugador abúlico y grandiosamente obsesivo, no vaciló en jugar.

Para hacerse una idea justa de la música de Schreker, uno tiene, con toda seguridad, que haberla descubierto de adolescente, lo mismo que tiene que haber devorado de adolescente las novelas de Péladan[15]; ningún arte se adapta mejor a la habitación infantil que se ha estrechado, y encuentra más rápidamente también el camino allí, que el no apropiado para los jóvenes. Es música de la pubertad; nacida ella misma de una disposición anímica puberal, concorde con ésta, con toda la obstinación de una inmadurez incorregible. Así es como se deleita un quinceañero muy dotado improvisando al piano, pulsando con la mano derecha acordes uno tras otro, arpegios con la izquierda. El compositor debió de detenerse para tomar nota, pero también por prurito imperturbable; destilar de ahí un estilo consecuente requiere ya genialidad. Algo sobrevive en ello del esplendor que sólo tienen esos años y que la madurez destruye irremediablemente; también algo de la productividad que se suele despreciar porque a tal edad cada uno la posee y luego la pierde; muy rara vez encuentra expresión. En estas óperas la utopía está demasiado poco sublimada como para que subsista. Se toma demasiado à la lettre la protesta del arte contra la opresión de la naturaleza; como revancha es repelida a lo crudamente material, que a Schreker en la música misma, en cuanto lo aprehensible de ella, tan poco gustaba. Aquello en que consiste la esencia del nuevo arte: el hecho de que la utopía entre en la fuerza de la negación, en la prohibición de su nombre; de que lo variopinto se salve en lo oscuro, la felicidad en la ascesis, la reconciliación en la disonancia, de todo esto Schreker no se ocupó

más que de lejos. Pese a todo el virtuosismo en su terreno específico –en cuanto a seguridad de la fantasía orquestal, Schreker era probablemente superior a Strauss–, su música fracasó, como dice la psicología, en la formación del yo. Es extraterritorial a las exigencias de la cultura. Pero en la medida en que, a partir de una compulsión que es más fuerte que la vergüenza, pone de manifiesto lo que social y estéticamente la cultura proscribe, en ella se expresa la duda sobre la cultura. Schreker se pone deliberadamente del lado de lo que ésta se ha deshabituado de abordar y ha desterrado al territorio de lo vulgar. El hecho de que la cultura tenga que quedar exenta de ello recuerda su impotencia, en último término su propio fracaso: no recibe la pulsión reconciliadamente en sí, sino que la reprime violentamente. Se sigue de ahí ese cada vez más amenazador malestar de la cultura que Freud describió en su escrito tardío. Schreker, juglar en un mundo sin juglares, no participa en la renuncia a la pulsión. Si Frank Wedekind, ironizando sobre la fatal expresión «pintor de arte», inventó en un fragmento el «artista del arte» y le opuso otro a sí, entonces en música Schreker pertenecía a este contratipo. El veredicto que la cultura y los cultivados han pronunciado sobre él y que ningún proceso de apelación podría casar, acepta su sacrificio. Si Schreker no satisface en ningún sentido los criterios establecidos, es también porque pone bajo la luz de los focos lo que éstos tienen de engañoso, de ideológico: la cultura deniega una consumación sin cuya promesa su propio concepto no podría siquiera pensarse. Schreker no era un Balzac ni un Dostoyevski, pero en él destella la posibilidad de algo grandioso, rompedor, tanto más ajeno al gran arte cuanto más pura y completamente se remite a la lógica inmanente a que éste apuntaba junto con la civilizatoria. Es la posibilidad de trascender la cultura, de unir el espumar[16] del espíritu absoluto con el despreciable materialismo de los folletos coloreados de diez peniques: el gesto de Natacha, que arroja al fuego los billetes de banco[17], la carta de despedida de Esther, que se inmola, a Lucien Rubempré[18]. La profesión del padre de Schreker sería el verdadero título de la ópera que él nunca pudo escribir: El fotógrafo de Monte Carlo[19].

[1] El sonido lejano (1908). [N. de los T.] < <

[2] Paul Bekker (1882-1937): historiador de la música y crítico alemán. Tras desempeñar los puestos de primer violinista en la Orquesta Filarmónica de Berlín y de director en las orquestas de Aschaffenburg y Görlitz, a partir de 1906 se dedicó a escribir críticas musicales en Últimas Noticias de Berlín , el Berliner Allgemeine Zeitung y el Frankfurter Zeitung , entre otros periódicos. Fue uno de los críticos musicales más influyentes de la Alemania de su tiempo y un defensor acérrimo de la nueva música, en especial de Mahler, Schreker y Schönberg. En 1919 publicó en Berlín La nueva música , su libro más importante. [N. de los T.] < <

[3] El Secesionismo incluye la Sezession muniquesa (1892), la Sezession vienesa de Gustav Klimt y otros (1897) y la Sezession berlinesa (1898) liderada por Max Liebermann. < <

[4] Ludwig Rottenberg (1864-1930): director de orquesta, compositor y poeta alemán. Suegro de Hindemith, estrenó y repuso muchas obras de éste, así como también de Schreker, entre otros. [N. de los T.] < <

[5] El apellido Schreker está fonéticamente próximo al verbo schrecken , «asustar», «espantar», «atemorizar». [N. de los T.] < <

[6] La «Escuela Neoalemana» es el nombre que, a partir de 1859, se dieron a sí mismos los representantes de una corriente musical «progresista» que, bajo la dirección de Liszt, defendía, contra los herederos de la tradición del Clasicismo vienés (Mendelssohn, Schumann, Brahms), los nuevos géneros del drama musical y la sinfonía programática. Formaban parte de este grupo Josef Raff y Felix Draeseke, a los que al comienzo de «Música y nueva música» (véase infra) Adorno pone como ejemplos de compositores cuyas obras resultan ya inejecutables. Richard Strauss fue el representante más ilustre de esta escuela. [N. de los T.] < <

[7] «de la ebriedad y el estrépito»: von Rausch und Rauschen . [N. de los T.] < <

[8] La segunda ópera de Schreker lleva por título La princesa y el carillón (1913). [N. de los T.] < <

[9] «Sonido» = Klang . < <

[10] Ernst Krenek (1900-1991): compositor austríaco. En Viena y Berlín estudió con Schreker, que influyó en sus primeras obras. Tras una visita a París, adoptó el neoclasicismo de Stravinski y conformó un estilo ecléctico en el cual compuso, añadiéndole elementos moderados del jazz, su ópera Johnny spielt auf (1926), que fue un gran éxito en su época. A ésta siguieron algunas óperas más con jazz y, finalmente, Carlos V (1938), en la que empleó el serialismo dodecafónico. En 1938 se trasladó a los Estados Unidos, donde ejerció la docencia y continuó componiendo, casi siempre en lenguaje serial y con una técnica depurada. [N. de los T.] < <

[11] Richard Specht (1870-1932): historiador de la música y crítico austríaco. Gracias a sus escritos teóricos sobre la música de su tiempo, pronto se estableció como uno de los sucesores de Eduard Hanslick. A partir de 1920 trabajó como escritor independiente, hasta que en 1925 accedió al puesto de catedrático en la Academia de Música y Arte de Viena. Escribió muchas biografías, entre otras sobre Franz Werfel, Stefan Zweig, Johannes Brahms, Gustav Mahler, así como un esbozo sobre Beethoven. [N. de los T.] < <

[12] Engelbert Humperdinck (1854-1921): compositor y profesor alemán. Estudió en el Conservatorio de Colonia y en la Real Escuela de Música de Múnich. En Nápoles conoció a Wagner, a quien ayudó con Parsifal (1881). Después de sucesivas estancias en París, España, Colonia y Maguncia, se trasladó a Frankfurt, donde fue profesor y crítico de ópera, y compuso su ópera más famosa: Hänsel y Gretel (1890-1893), estrenada en Weimar bajo la dirección de Richard Strauss. [N. de los T.] < <

[13] La isla alegre , para piano (1904). [N. de los T.] < <

[14] Juego de palabras entre Gewoge («ondulante») y Geschwöge («murga»). [N. de los T.] < <

[15] Joséphin Péladan (1859-1918): novelista francés. En los veintiún volúmenes de su serie La decadencia latina (1884-1922) presentó un amplio panorama de las trampas y escollos que, en París y en provincias, tenía que afrontar cotidianamente la «raza latina» en los terrenos político, privado e incluso religioso. Por otro

lado, fue un importante cabalista. [N. de los T.] < <

[16] Adorno alude aquí a la epifanía alcanzada al final de la Fenomenología del espíritu de Hegel, donde en el Concepto Absoluto se alcanza la profundidad de la vida espiritual. Para ilustrar el Conocimiento Absoluto o el Espíritu que se conoce a sí mismo como Espíritu, Hegel cita dos versos del poema «La amistad» de Schiller: «El cáliz del reino de los espíritus / espuma para Dios su propia infinitud». Cfr. Fenomenología del espíritu , loc. cit. , p. 473. [N. de los T.] < <

[17] En la novela El idiota, de Dostoyevski. [N. de los T.] < <

[18] En Esplendor y miserias de las cortesanas , de Balzac. [N. de los T.] < <

[19] El padre de Schreker era fotógrafo de la corte en Viena. [N. de los T.] < <

Stravinski

Una imagen dialéctica

En memoria de Walter Benjamin

Tras la Segunda Guerra Mundial, la obra de Igor Stravinski entró en una constelación enteramente alterada. Del prototipo estilístico para todos los músicos en torno a 1930, con excepción de la más estricta escuela de Schönberg, que querían acreditarse como contemporáneos, se convirtió en un grand old man , el único superviviente de aquellos a los que se reservan los nichos de los clásicos entre los modernos, donde inevitablemente pierden esa cualidad de lo moderno que se les quiere preservar. En paralelo con Picasso, Stravinski lanzó el neoclasicismo a comienzos de los años veinte. Sin embargo, a diferencia de Picasso, lo practicó durante más de tres decenios. Sólo tras la ópera El progreso del libertino puso a prueba su procedimiento en un material distinto del restauradamente tonal. Pero el neoclasicismo, que entre las dos guerras dominó el campo de la producción, se ha como extinguido; apenas encuentra todavía asilo entre los rezagados de la música pedagógica. La crítica de Stravinski, en cuanto la de una aspiración a la autenticidad y la perentoriedad paradigmática, perdió con ello algo de su sal. Aquello contra lo que la corriente se ha vuelto tan violentamente como contra él, incita más bien a la salvación. En las controversias irresueltas la teoría debe tomar partido, no entregarse al papel de antiguo desacreditado del informador. Ante la victoria de la minoría de otro tiempo, ante el ofensivo sinnúmero de composiciones dodecafónicas y seriales, Schönberg, al que todo ello remite, ya no estaba contento. La vanguardia es difícilmente compatible con el triunfo del vencedor. El hecho de que Stravinski se convirtiera en víctima de una represión dignificante recuerda la estulta sonrisa a propósito de modas anticuadas. En un material retrospectivo, en muchos sentidos intencionadamente convencional, cuyo tradicionalismo le confiere una analogía con el lenguaje, él soñó una música distanciada, la cual habría escapado a la analogía con el lenguaje y sólo cabría practicar en un material como el actual completamente desprovisto de lenguaje. En la idea de éste está

Stravinski, si es posible, más cerca de la música más reciente de lo que estuvo Schönberg, del cual ella deriva más visiblemente. Pero ese sueño era en él discrepante con lo compuesto, lo mismo que, por comparación, las utopías de funcionales formas industriales con el hierro fundido del siglo xix . La generación joven es alérgica a Stravinski porque en él detecta lo conforme a ella, pero se avergüenza de los estigmas que por su complicidad con el pasado él mismo saca a la superficie y que provocan dudas sobre su propio progresismo. Además, quizá se proyecta sobre Stravinski la desconfianza hacia la necesidad, en ella en muchos casos demasiado simple, de objetividad. Si en Stravinski ésta se ha desvelado como meramente artificiosa, se teme en secreto que algún día pueda sucederle lo mismo a la más reciente, más sólida, a la fe en el sonido en sí y en sus puras propiedades. Stravinski sigue siendo un escándalo porque, prestidigitador a lo largo de su vida, configuró como mueca lo inauténtico de la objetividad mediante la manifestación de ésta. Su música estaba tan apartada de todo provincianismo, que siempre explicaba también al mismo tiempo sus trucos, como sólo magos inimitables se lo pueden permitir. Era grandioso su instinto para el hecho de que en música lo orgánico-lingüístico sólo seguía siendo todavía posible como algo en descomposición. Este instinto modeló sus propias estructuras. El idioma de éstas lo tomó prestado de lo que hasta en el umbral del presente comportaba la apariencia de lo orgánico, la tonalidad, y lo que al mismo tiempo se presenta como históricamente juzgado. Si sus piezas debían su autoridad al gesto objetivo, hicieron a la objetividad el honor de una y otra vez desmentir este gesto y denunciar la autoridad misma como ficticia. Quien tiene sobre su conciencia toda la modernidad moderada, pensaba radicalmente. En sus deterioradas secuencias sonoras, los montajes de lo muerto, ofrecen sus obras afirmativas un testimonio amenazador: razón suficiente para una vez más volver la mirada hacia él.

A ello me he sentido tanto más impulsado por cuanto, con la parte sobre Stravinski de la Filosofía de la nueva música , se supone que soy corresponsable del final del neoclasicismo. Nada encuentro de lo que retractarme en lo escrito en 1947; no poco que ampliar en autorreflexión crítica. Hans Kudszus[1] , en un artículo por el que le debo profunda gratitud, me ha defendido contra ciertos ataques: «Y

en todo caso cabrá ahora también sospechar que la... crítica de Adorno sólo es posible porque, desde el desconocimiento de la estructura de su pensamiento reflejada en la forma literaria, mide a éste por criterios de modelos epistemológicos de índole totalmente diferente, negados por el hegeliano Adorno» [2] . Eso puede explicar por qué sólo rara vez he aprendido algo de mis críticos públicos, no porque yo no tuviera nada que aprender o que no estuviera dispuesto a hacerlo. Pero las objeciones corrientes se apoyan en tal medida en malentendidos, que ello sorprende incluso a quien, como yo, sabe que la influencia espiritual la mayoría de las veces se ejerce a través del malentendido. Ahora bien, ese capítulo sobre Stravinski ha sido peor entendido que cualquier otro, desde el reproche de que yo no tendría ninguna sensibilidad para lo sujeto a un orden, para lo ontológico, en música –cuando yo contra Stravinski no había objetado el orden, sino su apariencia–, hasta el de que yo habría sospechado en él esquizofrenia, cuando subrayé repetidamente que Stravinski había desprendido la complexión de su música de la neurosis obsesiva y de la esquizofrenia, es decir, que la había escogido como principio de estilización o, según se dice en otra parte de la Filosofía de la música , había proyectado modelos esquizofrénicos. Una de las más grandes dificultades con que se encuentra la interpretación filosófica de la música es, evidentemente, el hecho de que sus hallazgos se aplican al contenido objetivo de la cosa y no al espíritu subjetivo del autor de las obras cada vez analizadas. Lo que yo describí en Stravinski, a él probablemente le era en general sólo posible porque él mismo no estaba bajo la jurisdicción del procedimiento de su obra. No cabe achacárseme tratar a la persona de Stravinski como un caso patológico, examinarla de ningún modo con insolente psicología. El hombre Stravinski se ha comportado en muchas ocasiones, en la muerte de Schönberg, incluso en la época del macCarthysmo americano, tan noble como valiente y humanamente, y sería una pura villanía si se quisiera imputar a él o a su actitud ciertas implicaciones de su obra en la filosofía de la historia. Es mezquino confundir la forma objetiva de una obra de arte con el alma de quien la ha producido y que, como Stravinski, lo hizo todo por borrar el alma en la obra. Sólo quien no comprende la cosa se resarce con la persona.

Mis críticos me estimulan a, siquiera por una vez, echarles una mano: incluso una crítica inmanente de mi capítulo sobre Stravinski tendría que producir algo más acertado. Si verdad es que en su música se expone una consciencia objetivamente falsa, una ideología, lectores concienzudos podrían argumentar que la música stravinskiana de la consciencia reificada sería más que meramente idéntica con esa consciencia. Llegaría más allá de ésta porque la contemplaría en silencio, la dejaría hablar a ella misma sin hablar. Una crítica superior tendría que sopesar si, con su Comment c'est, un arte que como el de Stravinski es hasta tal punto un criptograma del espíritu de su época no participa de la verdad en cuanto estructuras que quieren incorporar algo en sí verdadero que la hora histórica niega y que, gracias a la historia, se ha vuelto en sí mismo dudoso. Hasta cierto punto sería plausible decir contra mí que habría analizado la ideología desarrollada a partir de Stravinski y entretanto derretida, no su obra misma. La subjetividad, se dice en la Filosofía de la música , asume en Stravinski el carácter de víctima; pero ¿no es precisamente ése el destino de la subjetividad? La tesis de la que depende toda la discusión, que su música se identificaría no con la víctima sino con la instancia aniquiladora, yo al menos no la produje. Por lo pronto podría replicarse que no importa en absoluto con qué se identifica su música, por cuanto se ha logrado su propia manifestación objetiva como la de la situación real, la de la desvigorización del sujeto que potencialmente a cada cual lo rebaja a víctima. ¿No sería la desesperación objetiva que yo percibía en La consagración de la primavera más adecuada al estado de impotencia total frente al colectivo asesino? ¿No acusaría a éste más radicalmente que la expresión subjetivamente musical? ¿No es el tabú que la estática música de Stravinski impone a lo vivo la manifestación misma de la verdad negativa? ¿No esbozan sus obras la imagen fiel y sin adornos de los esquemas de la regresión emergente? Stravinski, debería continuar el pliego de descargos, habría aportado a la música aquello de lo que la gran literatura desde Flaubert se aseguró: que el puro y en sí totalmente consecuente «así es», exento de toda intención añadida a la que se pudiera demostrar sentimentalismo y por tanto falseamiento, es más potente que el vano lamento. Su objetivismo corrobora musicalmente la idea de que en arte la fuerza de lo humano se

transformaría en inhumanidad como espejo de lo inhumano, mientras que se deterioraría en ideología en la medida en que siguiera vibrando como la voz de la humanidad. Tal objetivismo sería idéntico al principio artístico de Stravinski. Éste da, descontentadizo, un respingo ante el sujeto que se comunica, sus sentimientos, su voluntad. Lo cual conferiría a su música ese aspecto del «ser así y no de otra manera» que yo habría atacado como ficción de una esencia obligatoria mediante procedimientos estilísticos, como apariencia ontológica. No se podría, como yo, defender el carácter de apariencia de la obra de arte contra la ideología del mensaje, de la genuinidad y de la autenticidad, y luego, sin embargo, censurar la apariencia de que sea apariencia. Con el reproche de mascarada contra la música de Stravinski yo me habría unido a la fatal sociedad de los que con piadosa caída de ojos deploraban maliciosamente la pérdida del centro[3]. Mi rechazo de la ley formal de Stravinski, de la repetición compulsiva, ineludible, de una música cuya estructura reproduce el desesperantemente circular contexto del destino, el enmarañado mito, no sería en absoluto tan distinto de la unción de aquellos para los que, entre todas las novelas, precisamente el Doktor Faustus sería sospechoso en cuanto manifestación de un mundo sin trascendencia[4]. Al abogar contra el ideal estático de la música de Stravinski, contra su intemporalidad inmanente, contra el ideal de una dinámica, constitutivamente temporal, que se desarrolla en sí misma, al mismo tiempo le mediría yo arbitrariamente según una norma por él impugnada y exterior a él, y con ello contravendría mi principio más propio.

Lo plausible de estas objeciones no cabe subestimarlo. Pero pasan por alto algo central. A la música de Stravinski le es inmanente algo que no marcha: « Il ya quelque chose qui ne va pas ». La música está, en cuanto arte temporal, ligada por su puro medio a la forma de la sucesión y es, por tanto, tan irreversible como el tiempo. En cuanto arranca, ya se obliga a seguir, a convertirse en algo nuevo, a desarrollarse. Lo que en música puede llamarse su trascendencia: que en todo instante se ha convertido y es algo distinto de lo que es, que apunta más allá de sí, no es un imperativo metafísico dictado a ella, sino que reside en su propia disposición, contra la cual nada puede. El « Je vais continuer »

beckettiano con que hasta la novela de la desesperación absoluta concluye[5] sin que cupiera decir si sigue siendo desesperación, señala un momento de unidad entre la nueva literatura y cualquier música. Desde que existe, la música ha sido la protesta, por más que impotente, contra el mito y el perenne destino, contra la muerte misma. No se desprende de su esencia antimitológica aun cuando en un estado de desesperación objetiva hace de ésta su propio asunto. Ni la música garantiza que lo otro sea, ni puede el sonido quedar exento de prometerlo. La libertad misma le es inmanentemente necesaria. Ésa es su esencia dialéctica. Stravinski negó el deber musical de la libertad quizá bajo la presión de la desesperación objetiva, por el motivo más grande, es decir, uno que forzaría a la música a enmudecer[6]. La que él escribe sería auténticamente la sofocada. Pero la concepción de algo sin escapatoria no la puede soportar y ello tanto menos cuanto más densamente se pergeña. Ésa es la causa de que no funcione. Mientras que la suya avanza en virtud de la pura forma temporal y, como toda música, honra a priori la exigencia de otredad, en cuanto por principio sólo montada a partir de repeticiones no avanza. Su contenido se invierte. En lugar de, gracias a la esencia histórica de su contextura interna, eludir el destino de Sísifo, el tiempo mismo, en cuanto mera, desembridada fatalidad, se le convierte en calamidad, y el escamotearlo estéticamente en fantasma de una salvación. Lo dicho por Ernst Bloch contra Nietzsche, que el eterno retorno era una eternidad mal imitada a partir de repeticiones infinitas, vale literalmente para la fibra de la música de Stravinski. O bien sus obras provocan una ilusión de progreso que defraudan, o bien –y eso podría definir más precisamente su hábito metafísico– se pliegan ciertamente al orden del tiempo, pero sugieren obsesivamente que aquélla no avanzaría, que en sí habría abolido el tiempo, que sería ser. Entusiasta de la consciencia mítica, viola una categoría mítica fundamental, la del contrato: no se atiene al que ha suscrito en el primer compás.

El contenido musical no es indiferente a la forma temporal. Si ésta y la música misma no han de escindirse mutuamente de manera irreconciliable, la secuencia de acontecimientos musicales debe determinarse concretamente mediante el tiempo, mediante cualidades del antes, del después, del ahora y de sus relaciones. La

disposición temporal de los acontecimientos musicales modela a la inversa el curso temporal mismo. La repetición stravinskiana niega ambas cosas. Con ella siempre aparece como distinto algo que sin embargo no es más que lo mismo; eso es lo que tiene de simiesco, de payasesco: hacer una y otra vez algo importante que pese a ello no es nada, afanarse sin que suceda nada. Schönberg, irritado por el escrúpulo automáticamente activado de que su música sería un callejón sin salida de la evolución, hacía sobre el contraejemplo de la presunta vitalidad stravinskiana el retruécano: ningún callejón con menos salida que el suyo, La consagración de la primavera [7]. Su inconsciente tocó con ello un centro nervioso: la música aclamada como estática tiene el callejón sin salida como ideal secreto, no quiere avanzar y marca el paso como Vladimir y Estragón cuando al final de Esperando a Godot se ponen en marcha. A menudo, pues, se ha resaltado en Stravinski lo paródico, el empleo de modelos musicales más o menos apócrifos, que se distorsionan, dislocan y de los que se hace mofa mediante corrosivos añadidos. Modesto es el placer de los oyentes que han llegado, felices, al punto de burlarse de la polca y el galop. Se insulta a Stravinski cuando se le celebran como ricos en espíritu triunfos baratos sobre lo sin más despreciado. En lugar de eso, lo que suena como parodia y no rara vez actúa como tal cabría derivarlo de manera puramente musical. Las progresiones de los modelos que cada movimiento de Stravinski expone no están, sino que devienen, gracias a la ilusión de estática atemporalidad, estancadas. Pero el sutil sensorio de Stravinski le advierte de que lo que se sucede no debe ser tercamente idéntico. Quien organizaba toda la música como danzas a partir de repeticiones era, sin embargo, tan alérgico a las repeticiones literales como cualquiera de las escuelas contrarias a él. En cada compás presupone la emancipación de la música, especialmente allí donde abdica voluntariamente de la libertad. Las simetrías ingenuas son para él algo musicalmente estulto, merecedor de mofa. La necesidad de productos en sí intemporales del arte temporal le plantea técnicamente de manera incesante la cuestión de cómo repetir sin desarrollo y no obstante evitar la monotonía o incluso integrarla en el asunto. Las casillas que alinea no deberían ser lo mismo y sin embargo no pueden ser nada cualitativamente distinto. Por eso es

su degradación lo que sustituye al desarrollo. Sus llagas se las produce el tiempo, con el cual lo idéntico choca y que en verdad niega la identidad. Ése es el sentido inmanente a la forma, aliterario, del fenómeno estilístico de la parodia en Stravinski. La necesaria degradación de la figura aparece como escarnio del modelo. Lo que la música de Stravinski hace con los modelos estilísticos se lo hace a sí misma. Él escribió permanentemente música sobre música[8] porque escribía música contra música. La suya se plegaba voluntariamente a un principio que no le es sólo exterior, sino hostil. Se inscribe como represión en el fenómeno musical. La identificación con la violencia colectiva le es técnicamente inherente, no un apéndice ideológico. Ésa sería mi primera defensa contra la objeción que me hacía a mí mismo; la segunda, que el vigor de su modo musical de representación afirma, glorificándolo, lo representado. Pues la música –y nadie debería conceder esto más gustosamente que Stravinski– no puede exponer distanciadamente como el drama. Ella es en principio presentación de lo representado y por consiguiente su afirmación. Compositores tardorrománticos como Mahler y, de un modo completamente diferente, también Strauss, se amotinaron contra esto. Stravinski quería sobrepujarlos ahuyentando de la música todo lo representativo, incluidas sus fulgurantes y efímeras intenciones. Pero cuanto más se empeña en ello, tanto más su música establece como positivos el confinamiento y la no-libertad que en ella se manifiestan. La transición de las obras de Stravinski surrealistas y, según el clamor popular, destructivas, a las religiosas neoclásicas no fue meramente, como yo observaba en la Filosofía de la música , fácil, sino la cosa misma. El hecho de que la música no pueda ser otra cosa que su hábito es la sombra que su privilegio, la pureza del material heterogéneo, arroja sobre ella. De manera primitiva, por así decir, se limita a su ser-así. Ahí tiene su espiritualización un límite paradójico: de ella son más capaces medios artísticos que no están espiritualizados de antemano, sino que sólo lo son en los materiales. En todas sus propensiones arcaicas y míticas perseguía Stravinski una quimera espiritual. No es el hecho de que no conociera ninguna trascendencia lo que farisaicamente cabría reprochar a su música: farisaica es su pretensión de trascendencia. En arte ésta no tiene otro sitio más que la protesta. Pero Stravinski

crea como por embrujo lo absolutamente contrario a la trascendencia en la trascendencia, el infierno en el cielo, el estrago en el orden. Él celebra la crueldad contra sí y contra toda esperanza, como si ésta fuera el espíritu curado de la búsqueda, en ello, por supuesto, en profunda concordancia con toda la tradición cultural, la del dominio sobre la naturaleza interna y externa al hombre. Pero mientras el espíritu reprime al instinto, no es todavía un espíritu. Gracias a su presentación inmanente, que es su esencia –no en vano preferiría prescindir de ejecutantes–, en la música de Stravinski el inválido paralítico se convierte en monumentum aere perennius[9]. De que él no lo es no queda más que el hecho de que ella también le sigue sacando la lengua. Una pirueta soberana usurpa la instancia ulterior. Es únicamente tal positividad lo que cabe atacar en Stravinski, no su habilidad artística, que es lo que fundamenta su preeminencia ante todos los que lo apoyaron. Pero esto artísticamente hábil se comporta como verdad sin apariencia, incluso como sentido que se descarga.

Su neoclasicismo fue injustamente tratado por sus seguidores; por la estupidez de todos los que, descendiendo hasta el neobarroco, se imaginaron que los modelos del artista soberanamente juguetón ofrecían un canon de lo que en música cabe hacer y permitir, y bastaría una enérgica voluntad de estilo para reintroducir un lenguaje musical perentorio y triunfar sobre el subjetivismo locuaz, como ellos lo califican. El núcleo de experiencia del neoclasicismo, al menos del pictórico contemporáneo, el cual desde luego no tuvo el amplio impacto del stravinskiano, de ningún modo significaba primariamente la reconstrucción de formas obsoletas, por más tentador que esto pudiera resultar. El neoclasicismo es mediado hasta convertirse en ideal estilístico por el hecho de que anuncia la libidinosa colonización de lo obsoleto, aún no totalmente individuado, por los individuos hartos de sí mismos. El antisubjetivismo de Stravinski no fue, sin embargo, inmediatamente un modelo estilístico. El sarcástico verso de Schönberg «Perfección clásica, estricta en cada inflexión»[10] lo midió harto desconsideradamente por el mismo rasero que al renaciente academicismo. Más bien fueron la noble simplicidad y queda grandeza de Winckelmann[11] lo que en el estrato originario del Neoclasicismo recibió su merecido castigo. No

se erigieron normativamente, sino que aparecieron como en sueños, bustos en yeso sobre los armarios de la casa paterna, restos de saldo y género invendible, no un concepto genérico. En esta individualización de lo antes esquemático hasta convertirse en espantajo se fue a pique el esquema; sueños arreglados, atropelladamente compilados lo deterioraron y desvigorizaron. El estrato básico del Neoclasicismo está muy próximo al Surrealismo; los barrocos aparecidos de Stravinski duplican las estatuas de la Femme 100 têtes de Max Ernst[12] que caen entre los vivos y que a menudo carecen de rostro, como si la censura del sueño lo hubiera borrado. Para llevar la interpretación del neoclasicismo stravinskiano más allá de la hoy anticuada controversia estilística, habría que reconstruir la manera en que un niño pequeño percibe una sonata de Haendel para violín y piano. La fuerza del bajo continuo se siente en la armonía individual: así sonó un día un acorde de sexta, con tanta frescura matutina y poderío, que en él podía uno saciarse como los espíritus de la Nekia homérica en la sangre[13]. Pero, como lo que Krenek en una ocasión llamó la «restauración del sentido primordial» ya no es posible en los acordes desgastados, Stravinski, más romántico en secreto que ningún romántico jamás, los dispone mediante la sobreexposición, la magnificación del efecto individual que él entroja en el acorde; el comienzo de la Serenata para piano es sumamente instructivo a este respecto. Es fácil imaginar que las gigantescas mujeres de generosas curvas en no pocos cartones neoclásicos de Picasso persiguen algo parecido: el Stravinski de los años veinte traza los dibujos rupestres del Barroco. Pero los mismos desplazamientos de la perspectiva son arrancados a lo que en él hay de histórico, a los accidentes, agréments[14], notas extrañas a la armonía en general, ante todo retardos. Éstos siempre eran de doble sentido, ocultaban lo normal que por debajo de ellos se oiría, y sin embargo se mantenían para sí mismos; conferían como por embrujo a la armonía algo de la indocilidad imprevista por el esquema del bajo continuo. En la época del bajo continuo cumplían una función: la de enlazar más estrechamente entre sí grados si no quizá sentidos como demasiado apartados los unos de los otros. Eran correctivos de la geométricamente rala consciencia de los grados. El Stravinski neoclásico los desposeía de esa función. Lo que en los siglos xvii y

xviii adoptaba en ellos un aspecto orgánico, lo que aseguraba la transición de un sonido al otro, se convierte ahora en un añadido antiorgánico. El resultado es un estilo comprometido sin compromiso, en el sentido más literal, desde el punto de vista técnico lo mismo que desde el metafísico. Lo que se compone es lo que antaño se percibía en las estructuras extrañas a la armonía en cuanto se las entendía, y malentendía, unilateral, absolutamente. El proceso histórico cuya víctima fue al cabo de los siglos el imperativo de la preparación de las disonancias, Stravinski lo importa sarcásticamente a precisamente aquellos momentos del decurso armónico que servían a la preparación; de ahí la perversa atracción que los sonidos neoclásicos a veces han ejercido. Pero esta perversión se extiende al contenido gracias a la técnica que separa del contexto habitual tales estructuras y las hace disponibles. Se convierten en vestigios de la violencia que el compositor inflige al idioma, y de lo que en ellos se disfruta es de esta violencia, del cambio brusco de dirección, de lo que, por así decir, atenta contra la vida musical. Si antaño la disonancia era expresión de un sufrimiento subjetivo, lo que tiene de doloroso se transforma en signo de una coerción social. Su ejecutor es el compositor creador de una moda. Él monta sus cuerpos musicales con emblemas de la contrainte sociale , de una necesidad externa al sujeto, inconmensurable, meramente infligida a él. La influencia colectiva de esas piezas de Stravinski quizá no tendría poco que ver con el hecho de que inconscientemente, a su modo, so pretexto de esteticismo, instruyeron a los hombres acerca de algo que bastante pronto les sucedió planeada y políticamente.

La mímesis stravinskiana de la compulsión a la repetición tiene, lo mismo que el jazz, su prototipo histórico en la mecanización de los procesos de trabajo. Mediante la adaptación a las máquinas y los convulsivos reflejos que producen, la música de Stravinski más bien prescribió modos de comportamiento en que habría cristalizado un tipo de conducta en sí perentorio. Su autoridad aplicada desde fuera se vio despojada de la cósica, de la lógica de la estructura. Eso explica no poco de su destino. No sólo es que en el curso de las décadas se ha hecho evidente la atrofia interna a la composición, sino que la ambivalencia de los oyentes frente a cualquier autoridad se inclinó por el lado del rechazo cuando la autoridad, tras la

Segunda Guerra, de manera bastante diluida, se declaró un tabú social. Stravinski tuvo legiones de seguidores e imitadores, pero apenas algún discípulo, con seguridad ninguna escuela. Como explicación no basta el hecho biográfico de que a él, evidentemente, le disgustaba impartir enseñanza: una aversión sumamente comprensible. Pero lo esencial en él, los modos de comportamiento que se resumen en un canon de refus y discriminación, difícilmente cabría enseñarlo. Cada compás de Stravinski es el producto de una estilización. Uno puede, sin duda, estar en un estilo, no sin embargo aprenderlo, y el que menos uno de la veleidad; el cual es meramente copiable. Ya en Wagner, el último con el que la estética de Stravinski querría tener algo que ver, era la voluntad de estilo lo contrario del estilo, y él tuvo que experimentar qué poco cabe transmitirlo. La voluntad de estilo fue el tributo de Stravinski al odiado siglo xix , sobre todo al Jugendstil , contra el cual mostró su alergia en una curiosa comparación de Schönberg con Oscar Wilde. Para el Stravinski de actitud heroica en el sentido baudelaireiano, tiene que ser amargo el hecho de que una obra cuyo gesto se asigna a sí misma una perentoriedad colectiva y que hasta en lo más íntimo está estratégicamente calculada con vistas a ésta acaba por ser tan completamente prescindible como antes sólo cualquier cosa desprovista de estilo. La misma debilidad colectiva que una vez atrajo a él a todos los músicos que buscaban ponerse bajo cubierto los ha dispersado también a los cuatro vientos. El único que en una cierta dimensión le mantuvo la fidelidad, Carl Orff, pagó esta fidelidad con un sacrificio musical. Al subordinar por entero el impacto a la primacía de la dramaturgia, renunció al resto de una autonomía compositiva que ya en Stravinski había sido destruida por el carácter utilitario de las músicas de ballet . Stravinski se ha quedado aislado porque en música el tradicionalismo no es transmisible, sino solamente el trabajo subcutáneo a través del cual una composición se objetiva a partir de sí, sin atender a la objetividad. En cuanto una música se adscribe por sí ésta, descuenta la propia supervivencia y se condena a la contingencia; oportunidad de perdurar sólo tiene lo que no se preocupa de la duración y se sustrae, por tanto, a lo que podría desplegarse en el tiempo. En lugar de atenerse estrictamente a la astringencia de lo correcto y lo falso, Stravinski erigió tablas de lo deseable y lo indeseable, y éstas

se desmoronaron. Su colectivismo fue solitario desde el primer día; su música extendió desesperadamente las manos y lo que en ella hay de social pasó desapercibido precisamente porque ni ella ni cualquier otra habrían podido de por sí acabar con la atomización que brota en el principio social de la época. Hasta tal punto testimonia su gesto el estado de la realidad y de la consciencia que obsesivamente niega. Nada habría despreciado tanto Stravinski como conmover y sobrecoger, y las sacudidas eléctricas que dispensa siempre suponen también la posibilidad de tal efecto, pero lo que con éste produce es una venganza reconciliadora.

Más urgente, sin duda, que la cuestión de la calidad de la producción neoclásica de Stravinski y sus fluctuaciones sería la de lo que –desde el punto de vista objetivamente compositivo, no privadamente psicológico– movió a Stravinski a escoger condiciones tan restrictivas para trabajar como bajo un handicap insuperable. Uno debe imaginar lo que implica que un ilustre compositor de virtuosismo verdaderamente straussiano no escriba ya más que obras que no podían ni reportarle éxitos intensos y amplios ni compensarle con los negativos y esotéricos del escándalo, sino que lo privaban de lo que otrora había definido a todo Stravinski: el interés. Únicamente quizá en el Brecht tardío se produjo algo análogo. Gracias al prestigio acumulado, todas esas piezas se han sin duda interpretado internacionalmente; sin embargo, sólo han podido encontrar resonancia duradera entre el público el Edipo y la Sinfonía de los salmos , en última instancia también El progreso del libertino : en ayuda del pastiche vino la ausencia de óperas contemporáneas representativas y un libreto que promete aquello para lo que el mundo anglosajón reserva la intraducible expresión sophisticated . Ante el horizonte que él mismo había abierto en la fase de La consagración , Stravinski debió de sentir, en cuanto el primero y por tanto de la manera más fuerte, un horror que luego también asaltó a autores menos revisionistas de su generación. La libertad total, acabada de lograr, debió de parecer enseguida como amenazadora. De repente entrevió la aporía de toda la música desde entonces: cómo la emancipada de los sistemas preestablecidos de referencia podía puramente a partir de sí misma resultar perentoria. Sólo le hace justicia el hecho de que hasta hoy sea incierto si la completa emancipación en el seno de una sociedad que de formas

sustanciales y según el propio contenido de verdad válidas nada ofrece al artista permite la objetivación del arte y por tanto el arte mismo. La cuestión no se ha suavizado, sino agudizado cuanto más consecuentemente la elaboración del material compositivo progresa en sí, sin tener en cuenta el auxilio de la filosofía de la cultura desde fuera y de las llamadas imágenes guía. La desgracia de Stravinski fue que él, que al comienzo de la evolución percibió el abismo en perspectiva grandiosamente escorzada, en cuanto alguien él mismo todavía saturado de tradición creyó poder obtener en ésta el sostén que lo que a él mismo inspiraba no fue lo que menos había contribuido a derrocar irrevocablemente. La angustia y la no-libertad que incuestionablemente caracterizan la actitud compositiva de Stravinski no escarnecerá ya tan valientemente a quien la realidad produce más angustia de lo que el arte podía anticipar y para quien la posibilidad de una inversión de la libertad total en falta total de libertad se ha hecho concreta. La afinidad de la stravinskiana no-libertad decretada desde la libertad con esa inversión fue hace treinta años el aspecto más destacado en él. Hoy en día resalta otro: lo que la libertad en cuanto la de la mera cultura, en cuanto epifenómeno, por tanto, es. Él caló lo aparente en ella y, en vano, respondió a ello con la apariencia de un orden. La contingencia desprovista de sentido le espantaba como una caricatura de la libertad; vislumbró que el individuo, cuya autonomía el arte autónomo presupone, socialmente no es autónomo, que él mismo es aparente. La imagen estética de la libertad, polémica contra la ideología, no está exenta de ésta. Todo esto produjo en Stravinski un cortocircuito; pero para ello era menester una fuerza de inervación en la que pocos le igualaron. Él no fue ciertamente radical al componer, sino al reaccionar, en la capacidad para afrontar algo extremo. Ésta lo elevó por encima de todos los que confundieron el cortocircuito con un estilo. A ellos, por supuesto, se dirigía la producción neoclásica. En su conjunto, ésta no puede haber ambicionado mucho más que la posteridad. Stravinski proveyó de ejercicios para la modelación de la consciencia musical al precio de todas las demás cualidades, y este precio privó luego a la obra de su fuerza modeladora. A la vista de partituras como incluso la del Octeto o la de la adaptación de Pergolesi[15], no se puede suponer un talento declinante. Pero los

refus stravinskianos no dejaron intacto lo que germina en el angosto espacio que él se procuró, sino que continúan allí en la atrofia. La de Stravinski es una música que se sustrae a la música, a la que el sonido abierto, no encarcelado, produce escalofrío; su rigidez es el resultado de ese escalofrío. Su objetivismo es tanto el acta de una alienación como en Webern el sonido del puro interior; ambas cosas se mueven la una hacia la otra, del mismo modo que, según una antigua constatación de la filosofía, el interior absoluto tiene la tendencia a convertirse en vacío, incluso en el Webern tardío. Con toda certeza, Stravinski no atrasó el reloj, como diez años antes de él Strauss en El caballero de la rosa , por mor del éxito. Más bien el ingenio musical quiso probar en él qué resulta de la reducción extrema, de la negación del impulso musical; quizá quepa ver en ello algo profundamente afín a los experimentos con el azar. Si Webern se prohibió todo lo que no podía llenar, Stravinski se prohibió todo lo que se podía llenar de cualquier manera, en desconfianza histéricamente intensificada hacia el sujeto. En general, la subjetividad meramente sigue expresándose en él a través de lo que ella omite de sí, lo mismo que en Webern se expresa a través de lo que omite del material. El punto de fuga de la música de Webern es el silencio, el de Stravinski la sordomudez, lo privado de sus órganos.

Su alergia al sujeto no era ninguna novedad. A lo largo de la historia de la música ha acompañado a la emancipación del sujeto, del mismo modo que ésta en toda la historia de la Ilustración coincidió con el progreso del ideal científico de objetividad. Mediante la infatigable reductio ad hominem [16] de todo contenido espiritual, la razón subjetiva autónoma ha tratado de suprimir al hombre en cuanto perturbador de la pura cosa; con razón Isaiah Berlin [17] trazó en cierta ocasión un paralelismo, desde el punto de vista de la historia del espíritu, entre Stravinski y el neopositivismo. En música esa alergia históricamente cambiante al sujeto se resume en el nombre de gusto. La diferencia entre el sujeto, en cuanto algo siempre también inmediato, y su adaptación social a él impuesta y nunca totalmente lograda, el sujeto mismo no la experimenta sólo como feliz excedente de su autoafirmación, sino también como algo negativo. Su autoafirmación pone en peligro toda forma que se enfrenta al sujeto, la cultura en que el arte, al menos en uno de sus

aspectos, querría integrarse como lo antibárbaro, y en último término incluso al sujeto. La dinamización de las formas estéticas mediante el proceso de subjetivación no sólo modifica las formas. Es igualmente el enemigo de la forma misma. La determinación subjetiva de la forma musical en el periodo que siguió a la Revolución Francesa como de algo en sí infinito, la cual hizo saltar por los aires el concepto musical estable, la adecuación entre tipo y consciencia subjetiva, era también, con respecto a este concepto y sus órdenes, algo desmedido y destructivo. Una forma de la que el sujeto formador toma totalmente posesión eterniza al mismo tiempo su acto de violencia. El sujeto soberano, distanciado de su mera determinación natural, guarda una afinidad electiva con la naturaleza indómita; en la autonomía recurre la barbarie que ella había eliminado con el rastrillo, en Beethoven lo mismo que en Fichte. El hecho de que las obras de arte integralmente configuradas se asemejen también a organismos, las aproxima al mismo tiempo a lo brutalmente natural; desde el comienzo, la burguesía revolucionaria junto con su razón insistió en ello contra el absolutismo. El gusto en arte es la unidad de todo lo que se opone a este momento. Bajo su dictado, Stravinski excluyó toda reminiscencia a la naturaleza, de cualquier clase que sea, como víctima de una vergüenza elevada a lo absoluto. Quien a través de Debussy conectó con el París del Simbolismo era también en esto más baudelaireiano que una fuerza elemental rusa. Lo que el gusto recriminaba al subjetivismo musical de toda la era de éste era casi siempre el sujeto impertinente, no integrado; el rubato en cuanto ladrón de la cultura, la voz de la humanidad en cuanto humanoide; en una palabra, aquello en que siempre se hace visible el fracaso de la cultura misma en quienes la vehiculan, la imposibilidad de la reconciliación entre lo universal y lo particular en la sociedad hasta ahora y en su arte. Para Stravinski esta tara es total, a juzgar por la mediación subjetiva de toda música todavía elocuente, y no menos total es su odio. A sus oídos toda expresión, toda emoción no domesticada, incluso el «Serás recompensado» de Florestán[18], debieron de sonar como a los cultivados musicales normales un ritardando sin compás extraído de la música de salón. Su gusto sufre un ataque de locura homicida, se hace inhumano por causa de la cultura, se convierte en lo represivo a semejanza del sujeto

hostilizado. La máxima para él es eliminar todo lo que pudiera herirle. Pero nada está inmune frente a esto. La posibilidad de esta forma de reacción es tan ilimitadamente subjetiva como aquello contra lo que se subleva, pues ella misma está envuelta en el proceso histórico de subjetivación. Por eso es por lo que en él todo se puede prohibir y también a su vez permitir fraccionadamente, como el haut goût [19] frente al goût . Mera negativa del sujeto, el gusto está encadenado a él y su norma es el reflejo efímero de lo objetivamente ya no válido. Stravinski participa de la maldición de toda nueva ontología; en él se cumple más rápidamente que en la filosófica.

Su gusto se rebela también contra el gusto. Todo lo aun de lejos relamido y azucarado, que incluso en un tiempo estuvo hermanado con el gusto, lo social y lo adaptado, produce una alergia insaciable. Le asalta musicalmente la náusea que invade a los exquisitos en la confitería, mientras a los paladares más sencillos se los atrae con la promesa de un deleite refinado. Es sorprendente qué no se convierte ahí en confitería; incluso la disonancia dolorosa, en la medida en que en sus terceras superpuestas pervive el placer como telos de la emoción subjetiva que en tales acordes se expresa. La idiosincrasia stravinskiana de la cultura contra la cultura cabría remontarla al estrato sensual en Debussy y Ravel, o a su equivalente en pintura, por ejemplo en el Renoir tardío, quizá incluso a la elegancia decorativa de Matisse. Stravinski estaba fijado en esta esfera; aunque yuxtaponen sus campos sonoros a la manera de Debussy, sus estructuras sonoras se revuelven contra el aroma de éstos y desecan la humedad. Pero como en todas sus fases, por diversas que puedan parecer, niega el principio del desarrollo como constituyente musical –y a la vista de lo cual las diferencias entre fases y obras son mucho más irrelevantes que según los conceptos estilísticos–, Stravinski esquiva en verdad el problema de la gran forma lo mismo que los impresionistas. Incluso en las sinfonías no lo afronta más que en apariencia. Ante la dificultad decisiva e ineludible del componer, el virtuoso de la composición vuelve la cara; más que su obsesión por el ballet , por lo demás emparentada con esa actitud, esto es lo que relega su obra, extensa y nunca escasa en iniciativas inopinadas, a especialidad. Una comparación detallada entre el procedimiento compositivo según breves

secciones en los últimos trabajos instrumentales de Schönberg y el papel de las secciones en la Sinfonía en tres movimientos de Stravinski sería sumamente productiva. Si a Stravinski le horrorizaba el siglo xix –incluso el horror lo explotó artísticamente–, su idiosincrasia quizá oculta lo que en su concepto siempre resuena: la semejanza. Era heredero de Debussy inmediatamente en cuanto compositor secreto de género. Seguiría cabiendo especular sobre si la diferencia entre escala sinfónica y género no está a estas alturas anticuada; si Stravinski no obedeció a una señal del espíritu del mundo al adornar con lo genérico el tambaleante pedestal de la totalidad estética. En todo caso, era incompatible con un ideal clásico candorosamente interpretado; lo vació al reproducir su fachada como una calavera y con la misma maniobra abandonarla.

La transición del Impresionismo pictórico al Cubismo muestra rasgos maníacos en la analogía musical que se da en Stravinski. Toda la vida debió de saberle a sacarina, precisamente porque la música no puede deshacerse de la memoria de lo vivo. Justamente eso quería Stravinski. Aun el aspecto sinfónico de su obra obedece, en relación al género, pese a la integración palmaria, a una lógica del derrumbamiento. Lo específico del sinfonismo de Beethoven se halla, a diferencia de lo que sucede con su propia música de cámara, en la unidad de dos momentos difícilmente reconciliables. No fue la causa menor de su éxito haberlos forzado a la indiferencia. Por una parte, se mantiene fiel al ideal global del Clasicismo vienés, al trabajo de desarrollo de temas y por tanto a la necesidad de un despliegue en el tiempo. Por otro lado, las sinfonías beethovenianas muestran una peculiar estructura de impactos. Mediante el tratamiento compresor y balizador del curso temporal se supone abolir el tiempo, por así decir suspenderlo y concentrarlo en el espacio. La idea de lo sinfónico que desde entonces se ha establecido como si fuera platónica se ha de buscar en la tensión entre ambos momentos. En el siglo xix se separaron como los sistemas del idealismo filosófico. O bien se perdió la fuerza organizadora y se cedió a la alineación de instantes supuestamente significativos o al menos incisivos, o bien el gran sinfonismo –prototípicamente en Brahms– se entregó, a costa de la estructura de impactos, al principio de la variación en desarrollo. La diferencia

con respecto a la música de cámara se redujo con ello a la casi azarosa elección del medio de representación sonora; el primer movimiento de la Cuarta sinfonía de Brahms habría podido también componerse como quinteto con piano. En contraste con ello, Stravinski recurrió a la estructura de impactos que él reconocía como ingrediente esencial del sinfonismo. Pero el compositor de ballets no recurrió más que a ella. Mientras que, tras su relajación tardorromántica, la coherencia sinfónica la esperaba de acentos lapidarios, también en las sinfonías y piezas sinfónicamente pensadas se ha abstenido, como siempre, del trabajo temático. De ahí la impresión de algo impotente, ilusionario, que produce su sinfonismo: la concentración de la fuerza, la intensidad con que ésta se articula, carece de lo opuesto, resistente, temporalmente extensivo, en que se acreditaba. Se doblega algo no dado. Ése es el precio que el sinfonismo tiene que pagar por, en una hora en la que se ha destruido la suspensión intensiva de la forma artística, imitar el gesto de tal síntesis. Las obras sinfónicas de Stravinski son, dicho exageradamente, formas desprovistas de la dialéctica con el contenido puramente musical; cuanto más autoritariamente se impone la forma en él, tanto más se convierte en pseudomorfosis de sí misma.

Atentados contra la vida son cabalmente sus efectos de percusión, calcos de los arcaicos tambores de guerra, golpes como los que víctimas y esclavos tienen que soportar. En la percusión la sacudida hace saltar musicalmente por los aires la continuidad de lo vivo. Inventó incomparablemente mucho más que efectos de percusión meramente nuevos, aunque éstos verdaderamente no faltan. Quien niega a todos los demás el afecto musical, ha investido afectivamente la percusión; ésta absorbe lo reprimido. Cargada de energía, ahora sólo el sector de la percusión recupera la emancipación del timbre que desde Wagner era prerrogativa a cuerdas y vientos. Sin embargo, sólo la liberación del ataque percusivo como de un material de esencia propia lo agregó a su vez a la construcción tras la que tradicionalmente trotaba. En el sonido del ataque, sobrevalorado en la música más reciente, encontró Stravinski su hogar. Él fue el primero que no lo utilizó para poner claros en las perspectivas armónicas, sino que fue sensible a todos los valores de la percusión. Los finales de La consagración y de La

historia del soldado no han sido igualados en esto. En la primera, la concepción específica, realizada con toda exactitud, del sonido de la percusión se aúna con la más precisa diferenciación de éste; en el Soldado, con la de las cajas individuales. La imaginación del ataque da, sin metáfora, en el clavo. La capacidad para activar el sonido del ataque Stravinski se la debía al más exacto conocimiento de la manera de tocar los instrumentos. A él, y a París en general, lo distingue profundamente de la Escuela de Viena. En ésta, desde la invectiva de Beethoven contra el miserable violín domina la incontestada primacía de la fantasía sonora. La productiva imaginación de sonidos nunca antes oídos coincide con una cierta indiferencia hacia la ejecución. Esta indiferencia puede mermar la fantasía: no todo lo posible le es presente. Stravinski se comporta de modo mucho más positivista o, según la terminología del positivismo, más instrumental; su concepción del sonido se deja guiar, hoy como hace cincuenta años, por el know how [20], por el conocimiento de cómo se hace en el sentido del programa berlioziano de inventar a partir del instrumento. Tal actitud le ha sido eminentemente fructífera. El tabú sobre el sujeto exime, por así decir, a los instrumentos, los cuales ya no sirven, sino que ellos mismos hablan. La que adquieren es una fuerza de disociación. Sus propios caracteres proclaman su independencia de la intención global y eso les confiere novedad y frescura: en ninguna otra parte se aproximó Stravinski tanto al ideal de lo justo con el material, sin no obstante incurrir en la artesanía del experto ejecutante orquestal. Las voces de sus instrumentos son como animales que a través de su existencia parecen expresar sus nombres. Pese a toda la hostilidad hacia la intención subjetiva, sus sonidos retienen algo de signos, de écriture ; aunque dejan libre curso a los modos de tocar, no son una demostración tozuda de éstos, sino crípticos, como si cada sonido evocara su prehistoria. Ésta es la sal que les falta a todos los que lo eligen como modelo, mientras que lo mejor de su obra consiste en un momento de subjetividad que juega apasionadamente al escondite y por tanto no hace sino burlarse de toda traducción a una tecnología satisfecha de sí.

De las conquistas de la percusión en Stravinski participan también los vientos, que siempre han sido –timbales y trompetas– aliados de la percusión. La suya para los vientos es igualmente una

técnica de ataque. A partir de la idea de una música sin devenir, de la imago de una opresión protohistórica en cuanto intemporal, se les arrancan a los vientos los duros, agudos, exagerados valores que, incluido el amor por el piccolo , conquistaron las partituras cuando hacía ya mucho tiempo que nadie emulaba a quien había descubierto todo aquello. En Stravinski el sonido encaja infaliblemente aun y precisamente allí donde, como en la Misa y en muchas partes del Libertino , suena horrible; las distorsiones a las que su música se condena a sí misma son magistrales. A aquello que sólo literariamente se impuso mucho más tarde él fue el primer músico en atreverse, un gesto sádico que antes de él sólo se había hecho sonido de manera racionalizada como fragor de espadas y desencadenamiento del triunfo, y por tanto funesta. La liberación de ese estrato por la ejecución y la imaginación es de sentido doble. Se acomoda a la resurrección de la grosería física y es al mismo tiempo la catarsis de ésta en la imagen estética[21]. La falta de alma la marcan también las trompetas y trombones que conducen la melodía, a menudo inopinadamente rápidos. Frente a ellos, la trompa wagneriana, por así decir como cuerdas entre los vientos, queda relegada o cambia de función. Pero a las cuerdas, no sólo en el pizzicato, sino también en las dobles cuerdas llevadas sforzato y luego tenidas, se las despoja de lo que les es propio en cuanto cuerdas, de lo que de perspectivista tienen. Son apenas menos desnaturalizadas que en Webern mediante el col legno y el sul ponticello . Su sonido se escinde entre el punteo momentáneo, afín al toque de la percusión, y el acordeón. No carece en general el sonido de Stravinski de simpatía por elementos proscritos, desclasados en la música artística; eso es lo que de él retuvo Weill cuando escribió la Ópera de tres peniques y Mahagonny para el teatro brechtiano. El término «efecto de distanciamiento» conviene al sonido instrumental de Stravinski desde que eligió pequeñas plantillas. Las combinaciones no son menos chocantes que los valores individuales. Lo que todavía podría caracterizar al estilo tardío, con el arpa como instrumento melódico muy poco flexible, con mezclas de trombones y violines fortissimo en Agon , con el pícaro colorido del piano, es admirable, a pesar de cierta desproporción entre los excesos de ascetismo cromático y los acontecimientos puramente musicales. La fantasía de la que

Stravinski se sirve para la propia denuncia de ésta es ubérrima. La comparación de la interpretación de una de sus obras dirigida por Stravinski con la ejecutada por cualquier otro demuestra qué clase de músico es: lo yuxtapuesto se tensa, se integra, la intensidad da a lo detenido una segunda vida. Henchido de ella está sobre todo el sonido del tutti , que en absoluto puede reducirse a meras maneras de tocar. El hecho de que sea sobrio y sin la dulzura neoalemana ha sido señalado a menudo. Nunca, sin embargo, se queda en sonidos sin profundidad, superficiales, romos: pese a toda la cruel economía, éstos tienen profundidad espacial. Deliberadamente, a los complejos simultáneos se les niega toda vida interior, pero cada uno es, de un modo difícil de describir, espiritualizado, a cada uno la concepción lo aborda desde dentro. «Dejar sonar» es para el Stravinski instrumentador un pecado mortal, y todo suena.

Cuando por fin el anciano se hartó del árido tono de la neotonalidad y quiso volver a jugar una vez más al diablo, hacía mucho tiempo que había sacado a éste con Belcebú. Las obras tardías a partir del Septeto , que se sirven total o parcialmente del serialismo, no son –con la excepción de los extremos cinco Movimientos para piano y orquesta en cinco partes– cualitativamente nuevas por comparación con la obra restante. El hecho de que, como se dice, sigan llevando la inconfundible firma de Stravinski no es ni una objeción ni decisivo. Tampoco en Webern pueden distinguirse entre sí con oído desarmado las últimas composiciones, libres, y las primeras, dodecafónicas, y Berg estaba orgulloso de lo poco que perjudicaba a su tono la recepción del dodecafonismo. En la medida en que éste aún se daba por satisfecho con la definición de las secuencias interválicas y no aspiraba a una totalidad serial, dejaba margen para el llamado estilo personal. No es esto por lo que menos han podido escandalizarse los compositores después de 1945. Les irritaba la divergencia entre el principio musical de la construcción y la música misma. Por lo demás, ya las obras tardías de Webern, a partir de la Sinfonía , hacen empalidecer ligeramente los rasgos del estilo individual. Según la pauta de tal alternativa, las composiciones seriales de Stravinski pertenecen, como cabía esperar, a la fase más antigua; en Agon , la obra instrumental más vasta desde este giro, hay una alternancia incluso entre partes libres y seriales, tal como en la

Suite lírica de Berg, de 1926. Pero, antes y después, el ductus es neoclásico. El primero de los trabajos seriales de Stravinski, el Septeto , es en verdad una suite en tres movimientos, por más que el tema de la Passacaglia sería difícil de imaginar sin el del segundo movimiento de la Sinfonía de Webern y, en último término, el de las variaciones de la Serenata de Schönberg. No sólo los tres movimientos corresponden a los antiguos tipos de intrada , passacaglia y giga, sino que la textura interna es totalmente la usual en Stravinski. Modelos sonoros son fijados y repetidos oblicuamente, con desplazamientos sostenidos de los centros de gravedad; campos en sí estáticos alternan entre ellos. El principio de la variación en desarrollo, que llevó al dodecafonismo y al mismo tiempo lo legitimó, las partituras seriales de Stravinski lo conocen tan poco como las anteriores suyas. Él se fue fiel; por supuesto, el rechazo total y la compulsión a la repetición lo obligan también a repetirse a sí mismo. Al sustraerse a la función del serialismo de articular el desarrollo temático, pudo tratarla como medio estilístico lo mismo que a los demás idiomas existentes desde el comienzo del Neoclasicismo. Al menos las obras tardías se comportaron con respecto al dodecafonismo de una manera análogamente distante a como las neoclásicas con respecto a la tonalidad, y emplearon este distanciamiento como su fermento; de ahí muchas veces los viejos efectos con nuevos medios. El juego estático con las series como si éstas fueran dados desvela, en efecto, un potencial que ya era inherente al dodecafonismo vienés y luego al serialismo. Su dinamismo total, el del estilo motívico-temático, «obligado», el cual adapta todo lo que está en devenir a estructuras preestablecidas, termina igualmente en el estatismo; no en vano en Schönberg, con la invención del dodecafonismo, va en paralelo el empleo de formas de danza en sí carentes de desarrollo. Con su olfato para la filosofía de la historia, Stravinski descubrió esta convergencia con su rival, si se quiere hasta la compuso, y con ello implícitamente ejerció cierta crítica del dodecafonismo, cuyo estatismo contradecía su propio origen. Por otra parte, también en las partituras seriales de Stravinski la pseudomorfosis se convierte, pese a las no mermadas cualidades virtuosistas, en defecto compositivo. La música que como ninguna otra ilustraba el programa del objetivismo no debía quedarse en la ilustración, sino objetivar ella misma la circunstancia

compositiva. Habría menester de una proporción transparente entre los medios empleados y lo compuesto. No basta para probar esto en las composiciones seriales de Stravinski el placer producido por su ruptura con los reaccionarios que un día lo exaltaron. Especialmente chocante resulta lo poco económicos que son los Trenos , exigentemente económicos pero totalmente dodecafónicos. Nada nuevo hay en la idea de que el serialismo es objetivamente necesario sólo como organización de algo complejo y diferenciado que sin él se desvanecería. Pero ambas cosas las prohíbe el incólume ideal estilístico de Stravinski. Las obras tardías ni son tan polifónicas ni tan ricas en figuras y articuladas que demandaran la organización serial; en los rudimentos del trabajo fragmentado en el sorprendente Agon, por ejemplo, un instrumento no hace más que interrumpir al otro. A aquellos que se imaginan tener apoyo en el sistema sin percatarse de que éste se vuelve superfluo en cuanto como sistema se queda más acá de los acontecimientos musicales, Stravinski los aventaja no por la relación con la serie, tampoco por la modesta canónica; ampliamente, sin embargo, gracias al don del savoir faire acumulado en el curso de su larga vida: la construcción sólo la acera el sonido. A él no le hacía falta, pero introduce lo heterogéneo con la cortesía de un gran señor que no tiene necesidad de vigilar, avaro, su pasado como un tesoro y al que le encanta el azar. Boulez ha expresado esto con una elegancia de la misma alcurnia que la del homenajeado: éste sería un maestro « préférant la recherche à la sécurité, gardant contact et communication de la façon la plus éloquente »[22] .

El viejo jugador invita a imaginarse lo totalmente diferente que le habrían podido ir las cosas en el juego a alguien a quien no horrorizara ciertamente la apoteosis en el estilo del siglo xvii , sí seguramente la propia. Cuando oí una de las primeras ejecuciones de la Sinfonía de los salmos , el respeto no pudo impedir que escribiera: « Paris vaut bien une messe[23] ; aunque sea negra». Desde entonces la literatura negra tolera mal junto a sí otra que esté a la altura de los tiempos. Pero la posibilidad de Stravinski era la de una música negra, entendida la palabra en el sentido de un Concierto de ébano o un période nègre . Él habría podido acompañar a sus soldados allí adonde los empuja, a un espacio absoluto, oscurecido, en el que sólo siguen parpadeando luces para

hacer visible lo oscuro. La Historia envejece tan poco porque la modernidad de la marcha torpe y sin rumbo que tiene su fórmula en el comienzo o en el violín del soldado sólo hoy en día se ha desplegado desnuda. La pregunta que interroga por qué ocurre con el sujeto en la época de su completa impotencia y regresión no es sólo reaccionaria, sino una pregunta por el mínimo existencial metafísico, como si los procedimientos artísticos quisieran ensayar los reales que permitirían que la vida dañada hibernara durante la inminente glaciación. Esto habría podido convertirse en una música cuyos empellones desharían el tiempo en planos, la imagen de la eternidad negativa, no un espejismo de la perennidad; una música de ruinas, en la cual del sujeto no quedan nada más que sus muñones y el tormento de que aquello no tiene fin. La fuerza del sujeto que antaño creó en la música todo el mundo como algo interior a él la habría desenmascarado como la de hacer daño sin consuelo ni protesta. Los temas habrían podido proceder del Marqués de Sade, cuyas orgías se organizan como ballets mecánicos. La música más reciente, cuyos talentos más grandes rozaron esta concepción, parece recular ante ella. Stravinski habría sido sin duda, por experiencia y forma musical de reacción, el único capaz de ella. El espacio interior, apagado, de toda música él habría podido transformarlo en el de lo innombrable. Si su música, para sí, hubiese llegado a este extremo que en sí suena en ella siempre, desde la Consagración hasta los Movimientos , entonces la no-libertad que se reconoce a sí habría liberado y la inmanente insuficiencia de sus composiciones habría desaparecido en su verdad. Cabe fácilmente imaginar la suposición de tal música después de Beckett, pero en el escandaloso coral de la Historia del soldado Stravinski mismo esbozó su manifiesto literario y nunca lo olvidó. Nunca lo puso en práctica. En vano preguntarse si habría tenido éxito, si su música habría podido escapar a la maldición de la positividad. Al final, a la negatividad absoluta se le ha deformado su propio nombre. La identificación sin reservas con ella, toda la fuerza de Stravinski, la obliga a aparecer como si fuera la verdad. Si tuviera que dejar de mentir, ya no sería el Diablo. La verdad negativa apenas estuvo en poder de Stravinski. El mito al que su música se consagró sin esperanza no tolera la verdad, la negatividad absoluta es esencialmente la apariencia. El hecho de que Stravinski

se resignara a ella y se privara de lo extremo, su inconsecuencia, es consecuencia del desmedido miedo que es lo único que hace de lo extremo tal. Con esto triunfa el gusto por última vez, la objetivación de todo miedo como norma dominante. El gusto lo puede todo, incluido prohibírselo todo a la cultura, sólo que no conoce la palabra redentora ante la que caería el velo de ésta. El de Stravinski en lo perenne es al mismo tiempo el encerramiento en la cultura. Esto lo encadena a la afirmación y establece una siniestra alianza entre su música y lo horrible que ésta registra. Pero su complicidad con la no-verdad está muy cerca de la verdad. El parodista lo es también de la dialéctica. Ésta determina lo nuevo como la figura reflejada en sí misma, invertida, de lo antiguo. En él lo antiguo se confirma inmediatamente, pero la violencia que presiona a lo siempre idéntico le roba su identidad, acaba decapitándolo al forzarlo. En los instantes en que en Stravinski se hacen oír personajes de lo mentalmente débil, idiota, en la imagerie del payaso que desde la escena de Petrushka recurre una y otra vez, se representa la consciencia reificada, de la cual él fue músico ejemplar sin convertirse en otra cosa o usurpar el puesto de otra y sí siendo más de lo que sólo ella misma es. Esto se lo debe a la dimensión de la comicidad en que la mera naturaleza, desvalida, muda, abre los ojos. Sólo ésta le permite a su música que en algunos momentos suspenda su identificación con lo temido, la transfigure sin falso sentido. La misma repetición es un esquema de lo animalizado. Pero, al abandonarse a ello, la música transforma en lo animal propio lo en ella extremadamente alejado de la naturaleza. Su espíritu se convierte en criatura. Los pasajes de Stravinski en los que esto sale bien son indelebles.

[1] Hans Kudszus (1901-1977): escritor alemán. Cursó estudios de filosofía, matemáticas y física. Sus primeros empleos fueron como profesor particular y empleado comercial. Sirvió en el ejército alemán durante el nacionalsocialismo y en 1945 fue hecho prisionero por las tropas aliadas. Desde 1947 vivió en Berlín Oeste como escritor. En la prensa diaria publicó ensayos y aforismos que llamaron positivamente la atención del filósofo berlinés Wilhelm Weisschedel y también de Adorno. En 1967 recibió el título de

doctor honoris causa por la Universidad de Berlín. En 1970, la publicación del volumen de aforismos titulado Jaworte, Neinworte le reportó una notable fama. [N. de los T.] < <

[2] Hans Kudszus, «Die Kunst versöhnt mit der Welt. Zu den literatursociologischen Essays von Theodor W. Adorno» [«El arte reconciliado con el mundo. Sobre los ensayos de sociología de la literatura de Theodor W. Adorno»], en Der Tagespiegel , 15 de marzo de 1962, p. 45. < <

[3] Véase supra «Criterios de la nueva música», nota 16*. [N. de los T.] < <

[4] Alusión al artículo «El mundo sin trascendencia», en el que el escritor y crítico alemán Hans Egon Holthusen (1913-1997) criticaba la novela de Mann desde un punto de vista derechista y cristiano. [N. de los T.] < <

[5] Éstas son las palabras con que concluye El innombrable , de Samuel Beckett (1952). [N. de los T.] < <

[6] Recientemente ha llamado la atención Swesdoliki [en español, El rey de las estrellas (N. de los T.)] para coro masculino y orquesta. La pieza, de ningún modo una obra maestra, da pie a especulaciones sobre el origen de la manera stravinskiana como pocas otras. Escrita en 1911, interrumpió el trabajo sobre La consagración . En principio, nada haría suponer a Stravinski como compositor; de una lectura más precisa se extrae una sorprendente relación con la salmódica tercera pieza para cuarteto. El poema es debido al simbolista Balmont, y la música es completamente pertinente en su esfera, con intención expresiva de éxtasis, en el tono en absoluto tan alejado de Scriabin. De la técnica de los patrones rítmicamente desplazados no hay una sola huella. Podría creerse que el refus desde entonces practicado sin desmayo por Stravinski afecta a un impulso que él detectó en sí mismo y que más tarde ya sólo satisfizo en la elección de temas religiosos, los cuales entraban especialmente en conflicto con la impassibilité musical. La misma mitificadora idea del sacrificio, que luego prescribe a todo lo de Stravinski la regla secreta, se remonta quizá a ese tipo de neorromanticismo; una famosa pieza para piano de Scriabin se llama Vers la flamme . También en el Simbolismo alemán ocupa el

precio del sacrificio una posición central (cfr. Theodor W. Adorno, «George und Hofmannsthal», en Prismen , Frankfurt am Main, 1955, pp. 277 ss. [ahora también en Gesammelte Schriften , vols. 10-11: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt am Main, 1977, pp. 233 ss. Ed. cast.: Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad , Barcelona, Ariel, 1962, pp. 238 ss.]. Cabe pensar que el refus tiene su fundamento en una sensación de insuficiencia que al perspicaz ha podido invadirle a la vista de su coro místico; que se negara lo que le era negado. El coro es, por lo demás, tan homófono como aquella pieza para cuarteto de tres años después; la armonía, sin embargo, es multitonal, tan avanzada debido a la superposición de terceras como la de La consagración ; de carácter totalmente «aurático». Durante décadas se la consideró inejecutable. < <

[7] keine Gasse is sacker als die seine – Le sacre du printemps . [N. de los T.] < <

[8] Cfr. Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik , Frankfurt am Main, 21958, pp. 168 ss. (ahora también en Gesammelte Schriften , vol. 12, Frankfurt am Main, 1975, pp. 166 ss. [ed. cast.: Filosofía de la nueva música , en Obra completa , vol. 12, Madrid, Akal, 2004, pp. 158 ss.]. < <

[9] En latín, «Un monumento más duradero que el bronce» (Horacio, Odas , XXX [ed. cast.: Odas. Libro tercero , XXX, en Odas y epodos , Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1951, pp. 222 ss.]). [N. de los T.] < <

[10] Verso procedente de «El nuevo clasicismo», de Schönberg, tercera de sus Tres sátiras , para cuatro voces a capella (1925). [N. de los T.] < <

[11] Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): arqueólogo e historiador del arte alemán. Instalado en Roma en 1756, fue nombrado conservador de las antigüedades romanas y poco después bibliotecario del Vaticano. Ejerció gran influencia en el progreso del arte y en la estética de fines del siglo xviii . Entre sus obras sobresalen Historia del arte de la antigüedad (1764) y su tratado de la pintura y la escultura griegas, que le enfrentó en fuerte polémica con Lessing. [N. de los T.] < <

[12] Max Ernst (1976): pintor alemán. Después de haber formado parte del grupo dadaísta, entró en contacto en París (1922) con los surrealistas y se convirtió en uno de los artistas de este movimiento que mejor ha plasmado sus características. La Femme 100 têtes , de 1929, fue la primera de una serie de novelas collage . [N. de los T.] < <

[13] La Nekia era un rito mágico en el que los espíritus eran conjurados a fin de preguntarles por el futuro. En el libro 11 de la Odisea , Ulises desciende al Hades para consultar al profeta Tiresias. Los espíritus de los muertos son atraídos por la sangre de las ovejas que fluyen por las zanjas sacrificiales tras ser degolladas por Ulises. [N. de los T.] < <

[14] agréments: en francés, «floreos». [N. de los T.] < <

[15] Pulcinella . [N. de los T.] < <

[16] En latín, «reducción al hombre». [N. de los T.] < <

[17] Isaiah Berlin (1909-1997): filósofo, historiador de las ideas, teórico político, educador y ensayista británico. En el campo de la historia de las ideas, sobre todo su distinción entre libertad positiva y libertad negativa, así como su concepción del pluralismo de los valores, han resultado sumamente influyentes. [N. de los T.] < <

[18] Cfr. Fidelio , acto II, terceto núm. 7. En realidad, el texto exacto es «Seréis recompensados». [N. de los T.] < <

[19] En francés, el «gusto elevado». [N. de los T.] < <

[20] En inglés, «saber cómo». [N. de los T.] < <

[21] Sobre esta dialéctica, cfr. Max Horkheimer, «Egoismus und Freiheitsbewegung» [«Egoísmo y movimiento de liberación»], Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), pp. 161 ss. < <

[22] En francés: «que prefería la investigación a la seguridad, manteniendo contacto y comunicación de la manera más elocuente». [N. de los T.] < <

[23] En francés: «París bien vale una misa». [N. de los T.] < <

III
Finale

Hallazgos de técnica compositiva en Berg

Los compositores jóvenes y con ambiciones que después de 1945 se orientaron en todas partes por Webern rectificaron con ello algo de la maldad y estupidez con que su obra, íntegra y sin concesiones, precisamente por su consecuencia había sido marginada de la consciencia musical. La energía con que Webern, diferenciándose sin sospecharlo de su maestro Schönberg y de su amigo Berg, se desembarazó de los medios del lenguaje musical tradicional, que éstos conservaban mezclados con los nuevos principios constructivos, satisfacía la necesidad alemana de comenzar desde el principio a construir la música desde lo que cabe considerar como sus protoelementos, tanto como la extensión por él inaugurada de la técnica serial más allá del procedimiento dodecafónico, las tendencias a la construcción total en sus obras tardías que luego provocaron intentos de composición total. Hace diez años no abandonaba a uno la sensación de una sucesión universal de Webern, por supuesto tampoco la de una cierta monotonía, de una semejanza demasiado grande de las obras pergeñadas a partir de átomos sonoros y sonidos individuales distintos, las cuales a menudo sonaban bastante mecánicas, carentes de tensión cuando se las ejecutaba, por ejemplo, junto a auténticas composiciones de Webern como las Bagatelas, op. 9 o las Piezas para orquesta, op. 10 . Lo que entonces, con una palabra por lo demás unilateral e inadecuada, se etiquetó como música puntillista, no era otra cosa que Webern escogido como modelo tecnológico. Por supuesto, de él los nuevos principiantes omitían aquello por lo que su obra es música grande, el sentido sumamente sutil para las conexiones espontáneas, para la articulación por medios compositivos aun de lo reducido al extremo. Cada nota aislada de Webern bulle de sentido. Eso es precisamente lo que confiere a lo despojado de la habitual continuidad de la superficie lo que Schönberg llamaba el flujo interno: aliento desalentado en medio de acontecimientos carentes de evolución según las concepciones tradicionales.

Ahora bien, la música puntillista y las maneras webernianas han desaparecido en los más dotados de los compositores jóvenes. No

tanto, quizá, porque las composiciones puntillistas se distinguieran demasiado poco las unas de las otras: el abandono de Webern como modelo compositivo –que no significa ninguna devaluación del compositor, más bien no hace sino posibilitar que se lo perciba correctamente como compositor, lo mismo que también Schönberg sólo será totalmente fructífero cuando no se le escuche ya como inventor del dodecafonismo, sino en sus obras– tiene motivos más perentorios que la preocupación por lo propio de cada cual, la cual ya se ha perdido en el instante en que se deja llevar por sí misma. El talante de espiración musical demanda que la composición en sí se pergeñe de un modo diferente a como en la inspiración weberniana. Pero con ello cambia también la posición de Alban Berg: se hace oportuno para la composición actual. La sospecha de complacencia, de búsqueda del éxito, la contradice no meramente su íntegra actitud personal, sino también la forma de su obra, que en ninguna nota reniega de lo que había aprendido de Schönberg. En lo decisivo, en el ideal del moldeamiento riguroso de todos los momentos y dimensiones compositivos, Berg se mostró no menos intransigente que Webern y Schönberg mismos. La reacción defensiva contra él podía apoyarse en lo que según el material no casa del todo con la imagen estilística de la atonalidad y la dodecafonía estrictas. Ante todo, la serie de la última obra que concluyó, el Concierto para violín , contenía grupos sonoros parecidos a tríadas. Éstos permitían una curiosa simultaneidad de dodecafonismo y tonalidad, la cual, sobre todo en la introducción y el tratamiento del coral bachiano, fácilmente podría irritar a oídos ascéticos. La necesidad de caracterización en el compositor de óperas sobrepasa necesariamente en tangibilidad la que se da en la composición instrumental, y hubo que buscar ayuda tanto más afanosamente cuanto más con el avance del dodecafonismo los sonidos disonantes perdían su específica cualidad caracterizadora y devenían material. El papel de los complejos tonales en Berg es comparable al de lo banal discontinuamente caracterizador en Mahler, con el cual Berg tanto tiene en común lo mismo por lo que respecta al tono como por lo que respecta al procedimiento, a la fibra de sus frases, incluso con frecuencia a la concepción de estructuras enteras: la Marcha de las Tres piezas para orquesta cabe difícilmente concebirla sin el Finale de la Sexta sinfonía , el

Scherzando del Concierto para violín sin el segundo movimiento de la Cuarta . El momento de la ruptura estilística es con ello desviado, no negado. En todo caso, atestigua un cierto primitivismo en la reacción inicial de los compositores posbergianos, una representación algo mezquina de lo moderno, el hecho de que se dejaran desconcertar por ello y a veces confundieran los colores con la peinture .

Pero lo que auténticamente ha cambiado se refiere no tanto a la justicia para con Berg, a la exigencia de escuchar su música y no gritar automáticamente « kitsch » allí donde se encuentra un efecto de dominante, como a la situación actual de la composición misma. La cuestión de la evolución meramente material no es hoy en día tan esencial como la de lo que puede ocurrir con los medios conquistados, por más que su aplicación productiva nunca deja de repercutir sobre el acervo de material. La renovada y genuina necesidad de formas extensivas hace la disposición global panorámica tan urgente como la ausencia de escoria en el fenómeno individual. Evidentemente, lograrla únicamente a partir de la serie cabe hoy tan poco como siempre. La fascinación que el principio de indeterminación ejerce sobre los compositores podría ser un síntoma de que la primacía de la serie despierta dudas, sea porque ya no se confía en su fuerza organizadora, sea porque arredra el sacrificio que la organización total exige. Pero en Berg, cuya obra no es en su mayor parte dodecafónica y aquello en lo que absorbe el dodecafonismo aminora el rigorismo de éste, se almacenan todas las fuerzas de organización que el purismo del material excluyó. Para la presente situación compositiva es actual porque, independientemente del dodecafonismo, desarrolló procedimientos que se aproximan más al impulso primario de la atonalidad, de una musique informelle, que a lo que la atonalidad racionalizó. Hasta hoy esto apenas se ha visto, mucho menos aún se ha hecho justamente productivo para otros compositores, mientras que la necesidad más reciente parece, sin embargo, corresponder exactamente a lo que en algunas de sus obras más significativas, y por tanto analíticamente inexploradas, planteaba Berg. Lo que de él habría que aprender no es con qué se ha de componer, ni la dicción ni el principio, sino cómo con el material presupuesto, emancipado, pueden erigirse grandes estructuras musicales sin endurecimiento,

sin renuncia a la espontaneidad compositiva.

La diferencia entre formas pequeñas –en Webern– y grandes –en Berg– no es meramente cuantitativa. La extensión determina la cualidad de cada detalle en la música de ambición suprema. En Webern trabajo de detalle significa perfilación del detalle, hasta el punto de que la estructura breve se contenta con el contraste y la transición de pocas figuras. En Berg, moldeamiento del detalle quiere decir algo así como su aniquilación, su superación. Aquello en que se adhirió a la tonalidad, la importancia de la sensible, la omnipresencia del paso mínimo, fue un medio tradicional de lograr eso no tradicional, la aniquilación del detalle musical por el todo. La música de Berg, como la de la escuela de Schönberg en su conjunto, es pantemática, quiero decir, no hay ninguna nota que no sea derivada, que no se siga del contexto motívico del todo; en cualquier caso no desde que Berg se sacudiera el centro de gravedad de la armonía tonal, que es contraria al procedimiento pantemático. Sin embargo, esta composición pantemática tiene en su obra un resultado paradójico. Las unidades básicas a partir de las cuales se amalgaman los movimientos de Berg, y ciertamente los más bergianos entre ellos, y que él varía incansablemente, son escogidas de manera absolutamente minimalista, en cierto modo diferenciales. Si algo en música ha hecho alguna vez pensar en el Tachismo, es este principio, décadas más antiguo que la palabra en pintura. De ahí sigue aún hoy en día procediendo ese desconcertante rasgo de modernidad que tan vehementemente se le niega a Berg. Viola el tabú que la civilización ha impuesto a los bichos inferiores; análogamente habla el pintor tachista Bernhard Schultze[1] de «hormigueo». La música de Berg propende a esa experiencia de lo amorfo y difuso que en los impulsos eróticos se reprime; está en los antípodas de lo pulidamente mondado, cúbicamente esmerado, que en todas las escuelas restauracionistas de la música moderna confunde con la forma la voluntad de extirpar los impulsos extraños al yo. Pero la forma únicamente es tal allí donde esclarecedora y reconciliadoramente acoge en sí este elemento contrapuesto a ella. El hecho de que a Berg se le aplique una y otra vez el cliché del romántico tardío en descomposición psicológica no podría ser nada más que el rechazo de ese aspecto por así decir antihigiénico de sus obras: lo que no se parece a un cuarto de baño está enfermo. La

razón puramente musical de la microtécnica de Berg no es, evidentemente, lo que el rencor y el vulgar prejuicio tachan de falta de inspiración, sino el afán de, mediante la atomización del material compositivo, lograr una especie de descomposición cuantitativa, un todo de densidad extrema, sin fisuras ni ángulos, sin el elemento perturbador de formas parciales por así decir en sí acabadas. Siempre que tuvo necesidad de ellas, Berg dispuso de las más plásticas ocurrencias melódicas, como el grupo conclusivo del tema con variaciones del Concierto de cámara , el comienzo del segundo movimiento de la Suite lírica , los temas scherzando del Concierto para violín . La concepción de un organismo engranado, que se expande instintivamente, ha sustraído a las figuras individuales su acostumbrada sensualidad; pero ésta no mermó la sustancia musical de Berg.

La tendencia a los diferenciales no se limita a las células. En la medida en que esto se puede en absoluto decir de un material atomizado desde el principio, se lo escinde aún más. En general, la coherencia compositiva nace en Berg de semejantes escisiones y subdivisiones. Todo, por tanto, se aproxima a todo de un modo del que ciertamente se puede afirmar que tendría en el Tristán su prototipo remoto, pero que soprepasa tan aventureramente las consecuencias estructurales allí extraídas del cromatismo, que lo que se realiza es algo totalmente nuevo. La continuidad total, la lógica más densa en la progresión, un grado altísimo de organización por consiguiente, no se combinan meramente con un enmarañamiento de jungla, una tendencia a lo caótico, sino que ambas cosas se funden inmediatamente en una. Se habla del carácter dual del bergiano como de un talento abúlico como un vegetal y arquitectónicamente claro, de manera que las fuerzas de este talento no se han de pensar como meramente separadas y opuestas, sino que en su modo compositivo de reacción, en su técnica concreta, devienen idénticas. Quizá sea éste el logro más importante de Berg y el que le demandó el máximo esfuerzo, el hecho de que su autodeformante música conserve el dominio de sí y la forma. Pese a ese engranaje, a esa concreción en sentido literal, pese a su temor a los contrastes, a un sentido del tacto por así decir devenido musical, al que es insoportable toda brusquedad, está distintamente articulada. Por semejantes que puedan ser sus

momentos entre sí, igualmente son, sin embargo, también diferentes. En Berg, sobre todo en el más joven, que aún se entregaba sin reservas a su natural, podría hablarse de un caos organizado. Por lo demás, hoy en día pocas experiencias hay para el oído más curiosas que la de hasta qué punto, en la sonoridad de un salvajismo que las aparta del cultivo del justo medio, dos obras tan contrapuestas entre sí como La consagración de la primavera y las Piezas para orquesta, op. 6 , de Berg recuerdan la una a la otra. Los años comunes de nacimiento son à la longue más importantes que las diferencias estilísticas y técnicas. El Berg posterior, digamos a partir de Wozzeck , fue más cauto que el joven; no pocas veces parece como si se temiera a sí mismo. Los movimientos auténticamente caóticos del periodo temprano deben su forma no tanto a las figuras parciales discretamente contrastantes las unas con las otras como al impulso del todo que lleva de uno al otro, que conduce a campos de estructura diferente, ante todo a grados de intensidad cambiantes. Una organización dinámica sustituye a la estática mediante los contrastes. Por más que esté en deuda con Schönberg –mucho en él se desarrolló de manera extensiva a partir de concisos prototipos schönbergianos–, Berg logró, sin embargo, efectos afines a Schönberg en el polo opuesto de los procedimientos de éste. En la fase intermedia de Schönberg, y más aún de Webern, el concepto de trabajo temático se vuelve problemático por la autonomización del detalle y la constelación a partir de los contrastes; de ello es la Erwartung de Schönberg el paradigma que hasta hoy no se ha vuelto a alcanzar. Berg, no obstante, intensifica tanto el trabajo temático, el avance de la composición como análisis permanente, que por ello el trabajo temático acaba por perder su sentido. Ante las mínimas unidades y los permanentes campos de disolución, a veces casi no cabe ya hablar de temas que se opongan entre sí y se transformen de manera perceptible. Aquí como allí se perfila un estilo atemático. Grandes formas como Zeitmaße y Gruppen de Stockhausen han aspirado de nuevo a ello. En la inclinación a la liquidación del tema, Berg, más moderado según el material, fue incuestionablemente más radical que sus amigos. Esto explica las dificultades que algunas de sus obras más esenciales, a diferencia de casi todo lo de Schönberg y Webern, siguen planteando hoy en día. Con imperturbable denuedo, el instinto

formal de Berg reconoció muy pronto ya la incompatibilidad de su procedimiento con los tipos tradicionales, definidos por el tema. De éstos se aleja más que, al menos en la composición instrumental, Schönberg y Webern. Ninguna música, tal vez con la excepción de las últimas de las Piezas para orquesta, op. 16 , de Schönberg, se aproximó más al ideal de la prosa musical que algunos trabajos de Berg.

Esta es quizá la correspondencia más determinante entre Berg y el espíritu hoy en día en formación. Se sabe que Schönberg justificaba el dodecafonismo con la imposibilidad de escribir en libre atonalidad formas instrumentales grandes y verdaderamente autónomas. Si se le objetase que nadie en absoluto lo ha intentado, cabría responder que el hecho de que nadie lo haya intentado condenaría esa posibilidad a la abstracción y probaría que propiamente hablando nunca ha habido ninguna. Esta argumentación, y con ella la sistemática aspiración del dodecafonismo a la totalidad, es refutada por algunas piezas de Berg nacidas antes del dodecafonismo o en los años de sus comienzos. En el célebre conflicto, resuelto aún en vida de ambos autores, a propósito de la figura de Adrian Leverkühn y su música, Schönberg preguntó a Thomas Mann por qué no se había dirigido a él, Schönberg mismo, para la invención de las obras ficticias de Leverkühn; él le habría podido mencionar incontables procedimientos constructivos distintos del dodecafonismo que él mismo practicaba y que en el Doktor Faustus aparece como el de Leverkühn. El reproche de Schönberg, que se dirigía contra mi propia colaboración en la novela de Faustus , contiene más verdad de lo que el maestro, que con su confianza en la supremacía del dodecafonismo difícilmente la plantearía sin ironía, podía suponerle. En esa técnica, en cuanto una serie de prescripciones, hay también un momento de lo arbitrario y mandado. Berg, que a diferencia de Schönberg tenía algo de pasivo, que se resistía a lo obstinado, a lo rígidamente dispuesto, no sólo escribió movimientos instrumentales realmente grandes y en sí coherentes sin series de doce sonidos, las cuales, pese a ello, se quedan por detrás de las obras dodecafónicas en cuanto a logicidad. En estas obras eludió al mismo tiempo ese violento momento de lo establecido y ordenado que se percibe en la actual crisis de la composición serial y que sin

duda dio lugar a los experimentos aleatorios. Berg realizó la posibilidad de grandes obras en libre atonalidad de la que se dudaba en los inicios del dodecafonismo. No pocos vestigios de procedimientos anteriores, como formaciones secuenciales más simples, responden a la necesidad de establecer conexiones allí donde éstas no están garantizadas por la sucesión de las notas en la serie. El intento de evitar la arbitrariedad se encuentra sin ninguna polémica en Berg, junto con la preocupación por la gran forma; ésta debe ser legitimada en sí, de manera plausible según la propia estructura, no por principios y procesamientos previos. La pregunta específicamente bergiana es cómo a partir de un acto de cesión, de escucha constantes, de un gesto de allanamiento, de no afirmación de sí mismo, se constituye, sin embargo, algo como la gran forma.

La primera pieza de Berg que se atreve a lo que puede considerarse como su idea latente, específica, es el Finale del Cuarteto para cuerdas, op. 3 . Debido a la recurrencia a modo de refrán, por supuesto siempre fuertemente variada, de su tema inicial, cabría clasificárselo, superficialmente, como rondó de sonata. Hay también una parte de recapitulación con correspondencias con acontecimientos de la exposición y la sucesión de éstos. Al mismo tiempo, el Finale está en estrecha relación con el primer movimiento, incuestionablemente todavía sonatístico. No sólo éste es citado, sino que ciertos componentes temáticos suyos son asumidos y modificados. En su análisis, Redlich [2] concibe todo el movimiento como una especie de desarrollo del primero, del mismo modo que en el Cuarteto en fa sostenido menor de Schönberg el movimiento cantado « Letanía », una sucesión de variaciones, funciona como desarrollo de las dos piezas precedentes. A configurar un movimiento como desarrollo de otro pudo incitar la Quinta sinfonía de Mahler, el segundo movimiento de la cual, de tempestuoso ritmo, procede con el primero, una marcha fúnebre de disposición tradicional, análogamente, si bien no con alcance tan profundo. Pero esta superposición de la forma rondó con la función de desarrollo, así como las innumerables interpolaciones lentas que relativizan el tempo principal, convierte el Finale del Cuarteto de Berg en una estructura que en concreto apenas tiene nada que ver ya con las tradicionales. La invocación al rondó pierde sentido allí donde el tema del rondó ya no fundamenta aquello en que esa

forma misma tenía su sentido, la sensación enfática del regreso de algo igual, en cierto modo imperdible, del verdadero refrán. Incluso la indicación de recapitulaciones vale de poco allí donde los componentes repetidos mismos están ya tan disueltos y transformados, que su identidad apenas se percibe; allí donde ya no producen ninguna sensación de simetría arquitectónica. La complejidad del trabajo motívico, así como las ideas formales superpuestas, convierten la pieza, pese y debido a la ligazón de cada nota que en ella se da, en prosa deshilvanada. Sólo la oirá correctamente quien siga el flujo de compás en compás adonde éste quiera llevar. La aprehensión de esta música debe extenderse y contraerse con ella, en lugar de buscar las correspondencias. Lo único que sigue siendo decisivo para la comprensión es el decurso musical mismo, no su articulación según tipos conocidos. Así –de nuevo como no pocas veces en Mahler–, la muy insistente entrada del tema inicial en el decurso no es lo principal, sino un medio para la ligazón. Efectos mucho más temáticos que este tema principal o cualquier otro del movimiento tienen ciertos sorprendentes procedimientos que recurren y enseguida cabe reconocer, como la obsesión con una nota o un complejo que enseguida se estanca al comienzo del flujo. Tales caracteres, incluidos no pocos acordes en trémolo o figuras disueltas en arabescos, aparecen en lugar de aquello de lo que normalmente se ocupan los temas. Llaman sin embargo particularmente la atención, como también en obras posteriores de Berg, ciertas armonías conductoras con función temática. El Schönberg radicalmente contrapuntístico del periodo dodecafónico era de la opinión de que lo que entonces estaba en discusión no era la armonía. Ésta debía surgir como un subproducto de la configuración serial y el contrapunto, sin todavía constituirse por sí en una dimensión esencial de la composición. Este veredicto era, evidentemente, contrario a la naturaleza de Berg, en quien lo extravagante se combinaba con la indulgencia; no es ésta la última razón que puede explicar sus pertinaces préstamos de la tonalidad. Redlich ha señalado con toda pertinencia que las Piezas para orquesta, op. 6 , a pesar de la dedicatoria a Schönberg, serían de todos los trabajos de Berg el que menos debe al mundo compositivo de Schönberg. Sus armonías conductoras son sonidos atonales, pero inconfundiblemente característicos, nunca meramente resultados.

Con función generadora de forma pueden repetirse en pasajes de cesura, devenir incluso, bajo ciertas circunstancias, como en la escena campestre de Wozzeck , ellas mismas temáticas. Por supuesto, indicios de ello los hay igualmente en Schönberg, desde la famosa inversión prohibida del acorde de novena en Noche transfigurada hasta las armonías conductoras de piezas del Pierrot lunaire como Las cruces o Nostalgia . Con el cultivo de tales armonías conductoras, Berg trataba de salvar lo específico de la dimensión vertical incluso en medio de construcciones dodecafónicas, probablemente sin que ello le hubiera sido consciente como intención. Todos estos medios formales organizan el decurso, pero no se le encasquetan a éste desde fuera o desde arriba.

Lo auténticamente dinámico de ese final de cuarteto, el impulso desatado, reinterpreta de manera sumamente original el método del trabajo motívico-temático. Es decir, las figuras drásticas no son, como en Brahms y sin excepción en Schönberg, definidas ante todo rítmicamente y luego modificadas como modelos, sino que de un complejo siempre se extrae un momento en el que, sea cual sea su índole, se siente una fuerza generatriz, se lo aísla, tensa, transforma en el siguiente, sin referencia a nada previamente establecido como fijo y por tanto de modo totalmente no esquemático. Esto puede, sin duda, pasar por la fórmula técnica de la proliferación orgánica en la composición de Berg, de esa idea de tejido tupido que quizá era su esencia. Lo que significa para la estructura sólo se ha hecho visible en la praxis compositiva más reciente. En lugar de por temas o por complejos temáticos, se compone por campos. De cada uno un camino lleva a otro, pero ninguno es ya la consecuencia o la resultante del precedente. Están con idéntico derecho unos junto a otros en el mismo plano: prototipo de aquello en que debe convertirse el procedimiento sinfónico una vez agotados no meramente el esquema de la sonata, sino también el espíritu de la misma. Las unidades dentro de los movimientos son siempre secciones. Su conexión es establecida por la mediadora escisión motívica; su caracterización, que pese a todo las mantiene como todos parciales, por el rasgo dominante del campo.

Si la transición a la gran prosa musical, con la tendencia a la composición totalmente informal, en el final del Cuarteto se

cumplió todavía en contacto revulsivo con la sonata, el pleno estilo compositivo de la libertad se alcanza en el último movimiento anterior a Wozzeck , la Marcha de las Tres piezas para orquesta, op. 6, que Berg escribió en lugar de la sinfonía por él proyectada. La Marcha tiene, pese a su extensión modesta por comparación con los prototipos mahlerianos, un peso absolutamente sinfónico. La dificultad que aún en la actualidad plantea la tarea puede deducirse del hecho de que hasta hoy no se ha logrado un análisis real. En el libro de Willi Reich sobre Berg, aparecido en 1937, yo me había encargado de un análisis de esa clase. Entonces se llevó a cabo bajo una gran presión de tiempo y lo considero insatisfactorio. En particular, hoy ya no siento como entonces la tercera, cerrada, entrada de la Marcha como una recapitulación. En verdad la pieza avanza incontenible, tal como precisamente una marcha no recuerda el pasado: como si Berg hubiera sido el primero en darse plenamente cuenta, en una composición de amplias dimensiones, de que la irreversibilidad del tiempo contradice en lo más íntimo la recurrencia de algo idéntico. Busqué por tanto consejo en la biografía de Redlich, pero lo que en ella encontré fue que el autor se refiere en los términos más amables a precisamente ese análisis mío que a mí mismo ya no me satisface. El hecho de que dos músicos de la Escuela de Viena que durante décadas han existido en la música de Berg no consiguieran descifrar la Marcha podría conectarse con la cuestión. Lo único que podría ayudar es un análisis motivo a motivo, nota a nota, el cual no se podría llevar a término más que con la máxima concentración a lo largo de meses. Meramente expreso, por tanto, algo de aquello que me llamó la atención en frecuentes lecturas y audiciones de la Marcha , con el disco de Rosbaud[3]. Querría, sin embargo, aventurar la hipótesis de que en ella precisamente coinciden lo enigmático y lo actual. La Marcha recuerda también a Mahler por cuanto recurre a ciertos mínimos elementos formales del tipo de la marcha: la marcación de su ritmo, los puntillos, las apoyaturas, los tresillos de fanfarria. Estos átomos de marcha son lo único que queda de la marcha tradicional. Se los extirpó del contexto en el que antes estaban y luego, mediante un procedimiento análogo al montaje mucho antes de Stravinski, se les puso en una nueva relación de un modo que de su complexión surge incesantemente algo nuevo. El recuerdo de la

arquitectura tradicional de la marcha, de las estrofas de la marcha, los tríos, la recurrencia de las estrofas, se desplaza y palidece oníricamente: avanza incontenible. Si se quisiera trasplantar a la música de Berg una distinción que Kant hace en los más diversos lugares, a la forma de la Marcha se la podría llamar dinámica por contraste con la matemática: como si la música quisiera desprenderse de la carga de la arquitectura estática, que en ella siempre tiene algo de inauténtico, y deducir su curso únicamente de su propio medio: justamente el tiempo. Allí donde la música misma no se sujeta plenamente a la ley del desarrollo, sino que, como en ciertos derivados de las danzas, se compone de sectores cuyo sentido no se altera tanto si se los cambia en el tiempo, la arquitectura estática no sólo es posible, sino que ayuda a la articulación de los acontecimientos. Pero en cuanto la necesidad de desarrollo se hace fuerte, las simetrías y correspondencias pierden cada vez más su función, sentido y razón de ser. Se hacen incompatibles con lo que inmanentemente, de por sí, quiere tal música. La consciencia compositiva de esto tiene una larga prehistoria desde Beethoven. Pero Berg fue el primero en afrontarlo intrépidamente y sin construcciones auxiliares allí donde se hace crítico, en movimientos instrumentales muy extensos de los que una pertinaz superstición imagina que las simetrías y repeticiones son inevitables. Aparte del Finale de la Sexta sinfonía de Mahler, que intensifica lo distorsionado, siniestro, hasta acabar en lo catastrófico, podría pensarse en el primer movimiento de su Tercera sinfonía . La Marcha de Berg no se articula ya por partes tectónicamente correspondientes entre sí, sino por el hecho de que las secciones se diferencian de las precedentes por el tempo en cuanto se alcanza una nueva sección principal. Al mismo tiempo, las secciones no están separadas, sino mayoritariamente soldadas mutuamente hacia su final; la sensación de una nueva sección sólo se produce en cuanto el desarrollo desemboca cuasi definitivamente en un nuevo tempo . Lo que mantiene junto al todo es la corriente de un avance incontenible. Ésta surge en las conexiones motívicas por debajo de la superficie; no se persigue ningún ritmo continuo, ningún ostinato .

Pero el medio más importante para componer esta incontenibilidad es la desmedida, lujuriante superposición de voces

y complejos. No sin orgullo me dijo Berg en cierta ocasión que la partitura era la más complicada que jamás se había escrito. En complejidad, de su época a lo sumo La mano afortunada, de Schönberg, cabe compararla con ella. No sólo la polifonía de la orquesta supera todo lo hasta entonces aventurado, sino que son estratos enteros los que se apilan unos sobre otros. En esta dimensión, el establecimiento de un poderoso espacio orquestal mediante el despliegue sin restricciones de lo que resuena al mismo tiempo, la pieza constituye un extremo de la modernidad. Comparado con la Marcha , la simplicidad de lo simultáneo en Webern tiene algo de tradicional. El avance de Berg quedó durante mucho tiempo sin continuadores. Sólo hoy, después de que la pura evolución del material haya alcanzado un valor umbral, se ve la fantasía compositiva, que querría escapar a lo perenne, compelida a esa infinitud vertical. Pero tal superposición insaciable tiene algo de formalmente creador, de lejos comparable con la polifonía bachiana, aunque es poco lo que los sonidos y líneas solapados de la Marcha en el caos organizado tienen que ver con el espíritu del Clave bien temperado . Cuanto más se juntan las voces (casi se podría decir: se confunden), tanto más se asemejan, en un sentido casi plástico, a un anudamiento. La simultaneidad de innumerables acontecimientos melódicos es inmediatamente tensión; las relaciones que entablan entre sí apuntan más allá de sí, a una progresión y una solución. La fuerza acumulada en lo simultáneo se convierte en la de lo sucesivo. No obstante, la plenitud de Berg y la reducción que Webern practicaba no son opuestos absolutos, sino recíprocos. La reducción, en la medida en que no sería nada más que frugalidad y no una reducción de algo, de la plenitud misma, resultaría en una lastimosa pobreza. Webern descolla por encima de sus continuadores póstumos porque por detrás de la ascesis sigue siendo rastreable lo desechado, una opulencia que incluso en sus primeros trabajos trasluce. Por el contrario, una plenitud que no se concentrara en lo necesario para la representación del pensamiento musical –no pocas partituras del periodo intermedio de Strauss, por ejemplo– sería ornamental, decorativa, en el mejor de los casos inflada. Berg se prueba a sí mismo en la Marcha mediante el control alerta sobre cómo la plenitud sería posible en cuanto constructiva. Ésta en ningún momento se desliza en el mero sonido orgiástico,

cuyo brillo, por lo demás, producido por la construcción misma, no producía en él ningún espanto puritano. Lo que él tenía en mente era una plenitud constructiva: en la que cada línea, cada rasgo y complejo sonoro se deduce de los rudimentos de marcha que la introducción expone, mientras que al mismo tiempo todos están en relación complementaria entre sí, de modo que cada una de tales líneas o cada uno de tales complejos se ajusta exactamente a otro. La a la vista confusamente lujuriante partitura es sin embargo extremadamente económica, paradójicamente simple; en ella no hay ninguna voz de relleno que sea superflua, nada escrito que no se oiga realmente, y constantemente, mediante pasajes piano , pausas generales o lo que sea, se crea aire. La extraordinaria capacidad de Berg para extraer lucidez incluso de lo opaco, que es lo único que le permite sumergirse en lo caótico sin ahogarse, cabe estudiarla de la manera más drástica en la partitura de Wozzeck . Sus prolegómenos son las Piezas para orquesta , que por supuesto no están todavía preparadas para la frugalidad de lo visiblemente escrito.

La exorbitante plenitud se acompaña de la necesidad de poner música a grandes lapsos temporales. A formas breves no les convendría. Webern no la evitó por falta de fantasía simultánea, sino con buen instinto para su propio ideal formal. Cuanto más y cuanto más compulsivamente se lo concibe, tanto más puede expandirse lo simultáneo; limitado a unos pocos segundos, no conseguiría desplegarse. En el dodecafonismo, a la plenitud simultánea se le impusieron límites durante mucho tiempo. Schönberg, que tenía un sentido infalible para la relación entre la forma y los medios, escribió en una ocasión de sus Variaciones para orquesta, op. 31 que la principal dificultad habría sido satisfacer con la técnica serial los requisitos de una escritura polifónica que son inmanentes a una gran orquesta rica en colores. En la Marcha Berg concibió una posibilidad que luego se atrofió enseguida en el dodecafonismo. Éste adolece, dicho caricaturescamente, de una falta crónica de notas disponibles, sobre todo allí donde se respeta la estricta prohibición de octavas. La libertad de elección de las notas que se han de combinar entre sí en la atonalidad no serial permite apilar incomparablemente mucho más que cuando las combinaciones posibles se dan de antemano. En este sentido es

verdaderamente más audaz componer sin la paleta de doce sonidos que con ella y bajo el amparo de la tabla. Quizá los intentos más recientes de música para varias orquestas prosiguen aquello a lo que Berg aspiraba en esa Marcha , la plena libertad del oído combinatorio, por más que en él fuera a veces guiada por el declive tonal. Con esa libertad está muy estrechamente conectada la cualidad que, cuando se reflexiona sobre ello al cabo de todos estos años, en origen me atrajo a Berg lo mismo que a la filosofía de Benjamin: la de lo inagotable, de una riqueza que constantemente se regenera a sí misma de manera desbordante. En una realidad en la que el objetivismo, que tenía todo el derecho en cuanto crítica de la falsa plenitud, se ha convertido en principio de privación, en una especie de avaricia espiritualizada, la necesidad de una libertad compositiva converge con la de esa inagotabilidad. La aridez de la funcionalidad es un mero sucedáneo del rigor de la obra de arte; la felicidad de ésta reside en la diversidad cualitativa que no sea aterrorizada desde fuera, por la mentira de lo depurado y puro. Si se objeta a esto que la plenitud de la Marcha de Berg excede la posibilidad de lo comprensible, yo me inclinaría a responder simplemente que lo cocinado bien y con todos los ingredientes y que esté al alcance de todos también encuentra sin duda quien se lo coma, antes quizá que lo que hace de sí mismo una moral estética para frustrar la necesidad de abastecimiento sin restricciones. Pero lo que alguien ha oído alguna vez correctamente todos podrían en principio oírlo.

Las Piezas para orquesta son anacrónicamente modernas. La disociación en el detalle, la eliminación de todas las conexiones superficiales preestablecidas a gran escala, apela a la construcción inmanente; y sus indicios son rastreables por doquier. En gran medida se instrumenta según la ley de que en el espacio sonoro no pueden superponerse inmediatamente dos colores adyacentes, sino siempre tan distintos como sea posible. Por eso lo simultáneo se descompone en sí análogamente a como los sonidos individuales en acordes muy complejos, multitonales. Este principio negativo de instrumentación ya contiene en sí, a poco que el compositor lo medite con la suficiente perseverancia, un canon de cómo se ha de instrumentar positivamente. Produce, en el procedimiento a la vez unitariamente entendido e infinitamente sombreado, una imagen

sonora iridiscente, sobre todo en la segunda pieza, comparable en todo caso con el movimiento llamado Colores del Op. 16 de Schönberg. Esta imagen sonora, policromada de manera sumamente cambiante también en lo sucesivo, aunque sin ninguna asociación ni con imágenes ni con humores, podría calificarse de impresionismo abstracto tal como éste cupo constatarlo en la pintura posterior a la Segunda Guerra, por ejemplo de vez en cuando en André Masson[4], y musicalmente cabe observarlo ante todo en Boulez. Es evidente que Berg fue el único miembro de la Escuela de Viena influido por Debussy; más esencial, sin embargo, resulta que los logros de Debussy los transformó en medios de representación absolutamente musicales. Sobre al menos uno de los resultados sumamente insospechados se habría llamado la atención. En Debussy, siguiendo la estética neorromántica, desempeña su papel la precisa representación técnica de lo vago, la imitación de lo indeterminado. Berg, en cuanto descendiente del neorromanticismo, compartía con los franceses el sentido para lo vago. Pero en él esto se convierte en una cualidad que tienta a hablar de ausencias musicales, en recuerdo de los instantes de ausencia mental que tan característicos eran de Berg en cuanto persona. En las Piezas para orquesta , concretamente en el Corro , hay campos que no están totalmente ahí, en los que el sonido organizado se independiza del compositor, como si temporalmente éste no ejerciera ningún control. Se distinguen diversos grados de presencia o de no-presencia de la música misma. No pocos de estos campos suenan ya como si fueran fruto de un azar por supuesto sumamente planificado; sólo que éste es estéticamente quebrado, no tomado literalmente, y por tanto se somete, pese a todo, a la intención formal subjetiva. Podrían enumerarse muchos de tales hallazgos de Berg, que, sin que subsista ninguna continuidad, resurgen hoy en día en lugares totalmente diferentes. Ante todo por Krenek, preformas del dodecafonismo se han señalado hace mucho tiempo; las más sorprendentes las contienen las Canciones de Altenberg . Incluso la afinidad entre la construcción compositiva y el grafismo la descubre Berg, a su lúdica manera, en aquel pasaje de la partitura de Wozzeck en que, sobre las palabras «Círculos, figuras», la imagen óptica de la partitura muestra efectivamente tales cosas. Pero Berg intentó también la expansión de la composición serial más allá del

ordenamiento de los intervalos. Los ritmos temáticos los aplica ya en las Piezas orquestales , luego en Wozzeck , en el Concierto de cámara y en la Monorrítmica de Lulú ; aquí la variación rítmica, en unión con la disposición general en forma retrógrada, engendra una gran forma extensiva. También el tratamiento de la dimensión instrumental es a menudo percibido serialmente; así, en el Preludio de las Piezas para orquesta una introducción de la percusión pasa insensiblemente del ruido puro al sonido determinadamente aprehensible, mientras que la conclusión de la pieza invierte el proceso, retorna a lo amorfo. El principio de la transición mínima, que Berg heredó de Wagner y aplicó universalmente, lo transfirió a todos los parámetros, e incluye ya el deseo de un cabal continuo universal. Quizá más memorables aún que tales anticipaciones por supuesto hasta ahora poco observadas son las diferencias de Berg con respecto a Schönberg en la elección de los principios de construcción. Uno de los más importantes, el procedimiento retrógrado preponderante en los Países Bajos durante la Baja Edad Media, Schönberg lo empleó por primera vez en la Mancha lunar de Pierrot Lunaire . De ahí nacieron más tarde en él las figuras retrógradas de las series dodecafónicas básicas. Berg, en cambio, vio en la Mancha lunar algo que como posibilidad era en ella tan evidente como la composición serial. Su interés le llevó a la organización autónoma de grandes formas. Delineó estructuras enteras en el sentido del cangrejo, rudimentariamente ya en el Preludio de las Piezas para orquesta , plenamente en el Adagio del Concierto de cámara, el Allegro misterioso de la Suite lírica , la Monorrítmica de Lulú y el gran interludio para orquesta del segundo acto de ésta. Estas estructuras quizá se dejaron seducir por la quimera de hacer musicalmente regresivo el curso del tiempo. Es sin embargo asombroso lo poco mecánicamente que en todo esto se comportó Berg. Él concibió la retrogresión de la forma como una idea estética, no como un rígido, literal paso por paso. Así, en el Allegro misterioso de la Suite lírica , obedeciendo al instinto de rejuvenecimiento, acorta el cangrejo de la parte principal; en el Adagio del Concierto de cámara las componentes principales de los numerosos temas básicos las hizo reaparecer desde luego en secuencia inversa y cada una de ellos retrogresivamente en sí, pero también aquí se reservó una cierta libertad y alteró el decurso allí

donde se le antojó necesario. Lo primero que habría que aprender de Berg es que ninguna de las perspectivas de construcción integral que se le abrían la entendió naturalistamente, en el sentido de relaciones sólidamente demostrables en las que todo concuerda según la regla. Una y otra vez, la intención artística reflexiona sobre los principios constructivos, los desbarata, los sobrepasa. Pone en cuestión la justificación de cualquier procedimiento deductivo desde el momento en que exige sacrificios. Lo que con ello Berg puede perder no sólo en cuanto a pureza de estilo, sino también en cuanto a la llamada corrección de la construcción, lo compensa de nuevo el infatigable esfuerzo por eliminar lo externo, impuesto de la objetividad, por reconciliar la construcción como el movimiento de la escucha espontánea.

En el periodo posterior a Wozzeck Berg aún escribió una pieza que se alinea junto a las grandes formas expuestas, el Finale del Primer cuarteto y la Marcha de las Piezas para orquesta : el Rondó del Concierto de cámara . En cuanto a la complexión, incluso en cuanto a dificultad de ejecución, apenas es superado por la Marcha . La idea está en deuda con la Mancha lunar en la misma medida en que también aquí –Berg llamó la atención sobre esto en su famosa carta comentario– una forma de decurso rectilíneo, las variaciones del primer movimiento, y una retrógrada, el Adagio , se contrapuntean mutuamente. Así hizo Schönberg que el doble canon retrógrado de la Mancha lunar fuese acompañado por una fuga no retrógrada del piano. Pero también aquí Berg se comportó de manera más independiente. Los dos movimientos no son textualmente interpretados a la vez, como Milhaud intentó más tarde en dos cuartetos para cuerdas, sino que sólo se agregan según la idea. Lo que no cabía combinar en polifonía plena de sentido se suprime. La crítica de ello, que uno se comporta incoherentemente si se impone a sí mismo una forma sumamente rigurosa y luego no la respeta más que cuando le conviene, aclara pero simplifica la situación. Pues lo que aparentemente facilita las cosas mediante un momento de capricho externo las hace a su vez, por comparación con la necesidad alienada de una prescripción abstracta, más difíciles al contraponer ésta a la viva consumación subjetiva.

El Finale del Concierto de cámara es uno de los complejos de enigmático planteamiento salidos de la mano de Berg. La fuerza, sin

par en su género, de la conclusión confirma la concepción global. Pero en la obra madura de Berg sigue siendo excepción; ciertamente ya no es musique informelle . Nadie dudará de la maestría de Berg después de Wozzeck , de la cual también se benefició el Concierto de cámara ; a nadie pasará por alto cómo el compositor, a partir de un determinado instante, incorporó a la actividad compositiva las experiencias que le proporcionó la ejecución sonora de sus partituras y hasta qué punto su música ganó con ello en economía y transparencia. Si algún sentido ha tenido alguna vez el término «madurez», ha sido aplicado a la producción de Berg después de Wozzeck . Pero el recuerdo de las grandes piezas informales provoca escepticismo: no con respecto al Berg tardío, sino con respecto al concepto mismo de madurez. Cuando en literatura se desenterraron redacciones tempranas de grandes obras como Fausto , Wilhelm Meister , Enrique el Verde[5], tras ello había sin duda algo más que el interés histórico-filológico: el barrunto de que por la llamada madurez habría que pagar un precio que con frecuencia supera lo ganado. En cualquier caso, hay artistas, pintores como Klee o Kandinsky, o en general un tipo artístico, con cuyo propio prototipo no cabe vincular del todo la primacía de la madurez. Algo de eso sucede con Alban Berg y su juvenil aspecto. La madurez, el dominio seguro de los medios, la consciencia equilibrada de la relación entre éstos y el fin artístico, suprime también algo: aquello que apunta más allá de los fines, lo que no quiere plegarse a las reglas de juego de la cultura, a su exigencia tácita de obras rotundamente logradas en sí, y se abandona a una posibilidad utópica a la cual se renuncia en cuanto el arte, devenido inteligente, se compromete a no hacer nada más que lo que puede. Las obras maduras no son sólo las estéticamente superiores, sino muchas veces también las que, por haber incorporado enteramente la norma estética, han hecho las paces con el mundo y las normas de éste. Bajo este aspecto puede, con toda delicadeza, preferirse las grandes concepciones de la juventud de Berg, cuyas imperfecciones son fáciles de denunciar desde el punto de vista de la maestría, a este punto de vista. Se conserva en ellas un vestigio de lo aún no sido que constituye el anhelo mismo de la música. La asunción de éste sería el verdadero legado de Alban Berg.

[1] Bernard Schultze (1919): pintor y artista de objetos alemán. Tras la Segunda Guerra Mundial, empieza a pintar en estilo surrealista. A partir de 1951 experimenta con el Tachismo, desde el que evolucionará hacia la abstracción y l'art informel . [N. de los T.] < <

[2] Hans Redlich (1903-1968): compositor, musicólogo y escritor australiano. Fundó la Sociedad Alban Berg. Entre sus libros más importantes, Monteverdi. Vida y obras (1952) y Alban Berg, el hombre y su música (1957). Fue profesor en la Universidad de Manchester. [N. de los T.] < <

[3] Hans Rosbaud (1895-1962): director de orquesta austríaco. Desde un planteamiento caracterizado por el intelectualismo, influyó en toda una generación de directores de música contemporánea, incluido Pierre Boulez. Entre otras, dirigió la Orquesta del Sudoeste de Alemania y la Tonhalle de Zúrich. Sus interpretaciones mahlerianas y de óperas de Mozart fueron muy celebradas. [N. de los T.] < <

[4] André Masson (1896-1987): pintor francés. Amigo íntimo de Breton, Miró y Ernst, a comienzos de los años veinte se unió al movimiento surrealista, del que en la década siguiente se separó para concentrarse en la condición humana. La Guerra Civil española produce un enorme impacto en su obra. A comienzos de los cuarenta emigra a los Estados Unidos, donde se interesa por la imaginería mítica de los nativos americanos con un estilo de fuerte trazo que influye sobre muchos pintores jóvenes. [N. de los T.] < <

[5] Enrique el Verde es el protagonista de la novela autobiográfica del mismo título (también traducida como El gallardo Enrique), publicada por el suizo Gottfried Keller (1819-1890) en 1854-1855 (reelaborada en 1879-1880). [N. de los T.] < <

Viena

Dedicado a Elisabeth-Charlotte von Martiny

Hace unos años, Ernst Krenek publicó en Forum un artículo en el que señalaba un cierto número de jóvenes compositores vieneses de la escuela serial que, aunque no inferiores a aquellos con la misma tendencia en Alemania, Francia e Italia, apenas habrían tenido repercusión fuera de su patria. Yo mismo desconocía los nombres y las obras de un grupo tan altamente valorado por un juez competente. Lo cual me confirmó una curiosa situación que desde hacía mucho tiempo, sobre todo con ocasión de mis visitas a Viena a partir de 1956, me llamaba la atención. Justamente aquella música que en el periodo entre las dos guerras había pasado por específicamente austríaca, a lo sumo alemana, y que como tal se distinguía de la mayor parte de productos posimpresionistas y neoclásicos de los países occidentales, o de los folcloristas sobre todo del Este, por su intransigencia solitaria y la falta de lo que fuera del ámbito lingüístico alemán se sentía sin duda como urbanidad musical, justamente esa música se difundió desde entonces como una especie de estilo mundial de la modernidad. Pero en la ciudad de la que partió el movimiento se ha desvanecido el recuerdo. Quienes allí, por ejemplo, todavía encarnan la tradición schönbergiana viven todavía tan aislados como en los tiempos heroicos de su resistencia contra la cultura del pollo empanado musical. Los tres compositores que esencialmente formaron la nueva Escuela de Viena, Schönberg, Berg y Webern, están muertos. Schönberg falleció, a edad avanzada, en la emigración; Berg en una situación de estrechez que inmediatamente dimanaba de su difamación por los dirigentes nacionalsocialistas; Webern fue en los primeros tiempos de la ocupación tras la guerra víctima de un cruel absurdo, como Karl Kraus habría podido imaginar. En Viena viven todavía Helene Berg[1], los discípulos de Schönberg Joseph Polnauer[2] y Erwin Ratz, el discípulo de Webern Wildgans[3], el discípulo de Berg Apostel[4]. Pero ya no hay un auténtico círculo schönbergiano. La culpa inmediata es seguramente de la dictadura

hitleriana. Por contra, en los demás países, los Estados Unidos incluidos, donde al principio no se quería oír nada de la radical modernidad vienesa, los grandes compositores vieneses y sus técnicas gozan de una autoridad que nunca se les ha reconocido en casa. Todo lo cual invita a reflexiones que pueden arrojar cierta luz sobre el sentido y la tendencia evolutiva de la nueva música como tal y contribuir a romper algo del hechizo de un enfoque obstinadamente tecnológico que, emanando de la nueva música, alcanza hasta las más recientes ramificaciones seriales de ésta.

En la compacta coherencia del público vienés, el cual hace de la musicalidad un monopolio natural que de una vez por todas exime de cualquier esfuerzo, la nueva música ha tenido de siempre las cosas especialmente difíciles: allí pasaba por sus grandes escándalos como por un ritual consagratorio. Sin embargo, aun hoy en día, dentro de un limitado círculo, la comprensión de las preguntas de la nueva música, la participación genuina en ella, es probablemente mayor en Viena que en cualquier otra parte. Seguramente tiene razón Krenek cuando en ese artículo juzga la capacidad de comprensión de los vieneses como no menor que la de los parisinos, a los que tanto fascina el Domaine Musical [5] de Pierre Boulez. Pero sigue habiendo base para preguntar por qué ese movimiento nació precisamente en Viena. Pues, en literatura y pintura, durante los primeros decenios del siglo xx iba por detrás de París, sin duda también de Berlín. La estructura social de la ciudad, en parte feudal, en parte determinada por la industria del lujo y el comercio, era tan poco favorable a las bruscas innovaciones espirituales como el clima de la psicología vienesa. Ésta se avenía mejor con el Impresionismo y el Jugendstil que con una dureza que se resistía a la equiparación de la obra de arte con el individuo, y sus sombreados. La gran revolución musical en Viena se produjo, por consiguiente, no como simple reacción contra el subjetivismo, como muchas veces en Occidente, sino que ella misma fue mediada por éste; el Schönberg expresionista de hacia 1910 estaba más cerca de Kokoschka que de Picasso. Sin embargo, en un medio estéticamente tan sensible como era el vienés antes de la Primera Guerra, la oposición a lo zalameramente seductor de éste habrá que buscarla entre los fermentos más poderosos de la nueva música. Precisamente porque la cultura vienesa impregnaba como un éter toda la vida; porque

allí la cultura misma, secretamente contraria a lo que cultura significa, se había sedimentado como aire de lo existente, como connivencia tácita, los más dotados se sublevaron contra ella, se desgajaron, al mostrarle a la cultura que en verdad no era lo bastante cultivada. En esto coincidían Schönberg, Karl Kraus y Adolf Loos; enemigos del ornamento, del contento con una estética sin obligaciones, demasiado indulgente consigo misma y que necesariamente degenera en lo feacio. Su polémica atacaba la complacencia en todos los ámbitos, no sólo en el periodístico, el cual saca al mercado su propia diferenciación junto con la de todos los demás. La complacencia satisfecha de sí misma de los vieneses suavizaba las brutales exigencias de la producción material y permitía con ello el movimiento y el cultivo del espíritu. Pero también contaminó a éste. Por eso el espíritu que lo es tuvo que rebelarse contra ella y oponerse a sus propias premisas si no quería, debido a la acomodación a éstas, acabar entregándose al sórdido materialismo de la industria, a las necesidades de los consumidores de cultura.

No sólo su actitud impedía al espíritu inconformista pactar con el juste milieu intelectual. A ello se opuso en los modos primarios de reacción artística. La frase de otro austríaco, el praguense por supuesto algo más joven Franz Kafka, «Por última vez psicología», señala algo de las innovaciones de los artistas vieneses de la oposición. Incluso cuando, como Schönberg en Erwartung , registran sueños, esto sucede con una precisión que está en estrecha correspondencia con los sentimientos contra aquella actitud para la que Kraus encontró la expresión de «pelotilleros del alma»; por lo demás, en el mismo psicoanálisis de Freud, del que Kraus abominaba, pervivía también algo de la resistencia materialista contra el vano culto del alma. Bajo la mirada desencantada del psicoanalista lo mismo que del expresionista musical, aquélla pierde su aura y adopta un sobrio rasgo objetual como más tarde las obras de arte de los grandes innovadores vieneses. Los exponentes del movimiento radical originado en Viena, individualistas acérrimos, eran intolerantes en un sentido noble. Kraus, cuya relación con Schönberg en los años posteriores se había al menos relajado, se volvió contra el Expresionismo como escuela y empleó el término Neutöner[6], que con razón Schönberg tampoco podía tolerar,

como injuria, pero exaltó mucho a autores tan avanzados como Trakl y Else Lasker-Schüler[7]. En aquello de lo que se apartaban estaban de acuerdo, de la cultura como ideología ante una realidad mala, históricamente ya condenada, por cuya no-verdad se medía su verdad, por más que ésta, sin embargo, no habría sido posible sin aquella espiritualidad vienesa que se refleja paródicamente incluso en la familiaridad con que la hija pequeña de la tabaquera más insignificante conocía por sus nombres a las celebridades del Teatro Nacional y de la Ópera de la Corte.

En Viena, en absoluto meramente en música, la tradición consecuente protestaba contra la tradición, la trastornaba con la exigencia de que se tomara en serio. Toda la obra de Schönberg podría considerarse sin violencia bajo el punto de vista de que honraba las obligaciones que según los criterios del clasicismo vienés una composición contrae desde su primer compás. Que Kraus estaba encadenado a la ciudad que denunciaba lo han repetido tanto aquellos a los que él se refería, que se ha vuelto falso; algo parecido podría señalarse con respecto a Loos, aunque conexiones como las que hay entre los rasgos estéticos del Barroco vienés temprano y su estética apenas se han investigado. Por supuesto, Kraus y Loos no fundaron ninguna escuela: la mera idea sería incompatible con Kraus. El hecho de que en música las cosas fueran distintas, así como de que en ella el impulso de la modernidad radical llevara más lejos que en el desesperado intento del Expresionismo por romper las cadenas del lenguaje conceptual, se lo debe a su material no-conceptual tanto como a la idea de una técnica que en literatura no tiene la misma perentoriedad. Pero si, no obstante, la específica tradición musical de la ciudad no estaba sin duda desinteresada en ello, también sigue siendo cuestionable el intento de explicar post factum por qué algo nació en un lugar y no en otro. A lo que la producción de Schönberg, primero bajo una ciega compulsión y luego con clara consciencia, tendió mientras él vivió, la composición integral, en Viena estaba concluyentemente preformado en la línea que va de Beethoven a Brahms. Al final Schönberg demuestra ser el ejecutor de la voluntad objetiva de éstos. Resulta, sin embargo, sorprendente que esos dos compositores hubieran emigrado de Alemania. La racionalidad de la composición integral, en la que nada se deja al azar, todo discurre estrictamente

conforme a leyes, tiene algo de la autonomía burguesa que prosperó en Alemania, apenas en la semifeudal Austria. La anécdota de que el emperador Francisco José[8], cuando el inflexible Mahler hizo que se impidiera el acceso a su palco a un archiduque que había llegado tarde, reconociera ciertamente a su director de la Ópera el derecho a tal rigurosidad, pero le preguntara al mayordomo de la corte Montenuovo si es que una ópera era, pues, algo en absoluto tan serio, arroja luz sobre la situación. Para Beethoven y para Brahms la música era algo tan serio debido a la fuerza de la concepción de la autonomía; luego lo fue para Mahler y también para la escuela de Schönberg, pero difícilmente para un autóctono. En la actitud de prevención hacia toda mediación jerárquica por parte de Mahler y Schönberg cabe detectar huellas de teología judía secularizada. Quizá fue aquella oposición subliminal a la tradición aristocrática vienesa desde la Ilustración josefina la que finalmente estalló[9].

Pero la historia del viejo emperador, que estaba implicado de la manera más extraña en las conexiones personales de la nueva música, ayuda a comprender por qué el procedimiento compositivo integral encontró en la indolente Viena su patria. La liberalidad del gesto con que Francisco José consintió al director de la Ópera una postura que habría hecho sonreír a los habitués del Sacher[10] permitió que durante una década el genio dirigiera la Ópera de Viena de un modo que hizo que éstos se enorgullecieran de ella. Sin embargo, se distingue precisamente de la racionalidad burguesa porque, en favor de la pregunta por si algo es bueno, ignora la de para qué es bueno, la de si también se acredita en el mercado. En la jerarquía administrativa Mahler era director de la Ópera y ejercía de tal. No toleraba que un archiduque perturbara la representación y se salió con la suya. El amparo de un sistema así –protección en un sentido doble y nada despreciable– daba a los artistas en los que la racionalidad burguesa se había intensificado hasta la autonomía la oportunidad de poner en práctica esta autonomía sin verse comprometidos por su reverso, la heteronomía burguesa, por el carácter de mercancía de la obra de arte. De este modo, ya el consorcio de sus amigos nobles libró a Beethoven de la alternativa entre necesidad y competencia. Algo de esto, siquiera una cierta tolerancia, libre de controles exteriores, sobrevivió, y a su abrigo

prosperó lo que Schönberg y sus discípulos llevaron a cabo. No es que fueran oficialmente promocionados. Por el contrario, a Schönberg se lo menospreciaba y cuando finalmente, como se dijo, se le consintió dar un curso en la Academia, la invitación parecía una ofensa; por lo demás, a pesar de ello mantuvo toda la vida simpatías por la monarquía. Pero sólo dentro del arcaico laisser-faire de una estructura social en la que no todo estaba ya bajo la ley del canje –su parodia es la máxima vienesa aún hoy vigente de que todo se puede arreglar–, encontró algo de la comodidad aun en la pobreza, sobre todo también de aquel sostén en formas de vida establecidas e incuestionables del que extraía la fuerza para la libertad. Evidentemente, es menester una tradición fuerte y sustancial para que uno vaya más allá de la tradición; donde falta, triunfa la adaptación ciega a las demandas de lo socialmente útil que implacablemente, sin un escondrijo para el presunto bufón, abruman al individuo. Como en Viena también en París, la vanguardia sólo pudo prosperar en reservas para el disidente, como era literalmente el ahora ya anticuado café ; si a los escondrijos se los liquida debido a su desprestigiada irracionalidad, lo que tal razón realizada liquida es el espíritu mismo. Hasta hoy la libertad de consciencia, para desarrollarse, ha necesitado de una estructura autoritaria que sin embargo no la acaparara totalmente, que al mismo tiempo produjera y alimentara la resistencia. Actualmente se tiende a eliminar la tensión entre tal autoridad y el individuo. Al individuo no le queda escapatoria en un orden en el que se siente en casa cuando tirita. Como dice la filosofía contemporánea de manera falsamente transfiguradora, se lo arroja a un orden hasta lo más íntimo ajeno a él y sobrevive rindiéndose a él con armas y bagajes[11]. Con ello puede imaginarse libre e igual, pero mediante la identificación con la coerción informe sacrifica el potencial de su libertad.

Como Beethoven y Brahms, Schönberg, aunque nacido en Viena, tenía algo de inmigrante, al igual que muchos de los habitantes de la metrópoli de la monarquía danubiana. No sólo porque su padre procedía de Eslovaquia y su madre de Praga. A él mismo lo envolvía una capa de extraño, de no del todo asimilado, no del todo integrado en la civilización occidental. El odio al que hasta actualmente se enfrenta dentro y fuera tiene, ciertamente, algo que

ver con ello. La primera vez que lo vi, me asombró muchísimo su parecido fisionómico con los gitanos; Cupy Jöszi, primer violín de la orquesta zíngara que entonces tocaba en el bar Renacimiento junto a la iglesia de San Esteban, habría podido ser su hermano. Esta extraterritorialidad de Schönberg sugería una analogía con el papel de los españoles en el Cubismo parisino. Si la tradición es la premisa para ir más allá de la tradición –eso precisamente sintió fuertemente en sí mismo Schönberg: por ejemplo, en una ocasión escribió en una carta que su familia no habría sido más musical que cualquiera austríaca–, la ruptura presupone igualmente que no se pertenece del todo a la tradición. La constelación de lo sustancialmente dado de antemano y de lo indómito marcó el destino de Schönberg. Pero con ello se toca algo característico de toda Viena. El tradicionalismo vienés, sin duda como consecuencia de aquella Ilustración josefina, porta en sí el fermento del escepticismo. En una pequeña burguesía individualista cuyas ambiciones materiales ya contradicen desde hace generaciones las precarias condiciones de existencia, éste asciende hasta el tono de la insatisfacción permanente, sedimentada: hasta lo que el en Viena llamado alemán imperial siente como rezongar y lo que mientras tanto se ha convertido ello mismo en componente de la tradición vienesa. En el ergotismo de Schönberg esto estaba tan vivo como en el gesto de Webern, que algo tenía del rezongón genial. Esta latente insatisfacción inmanente a la cultura se elevó en los talentos más grandes a fuerza para trascender la cultura.

A lo cual contribuyó el hecho de que el tradicionalismo musical en la ciudad de Beethoven y Brahms no estaba en absoluto tan afianzado como parecía desde fuera y como él se consideraba a sí mismo. Lo aún no totalmente burgués, arcaico en la textura social de Viena no influye menos en la música que la fuerte comunicación con el Este. Lo que de ésta ha resultado negativo es su fatal monopolio natural, que define al vals como artículo de exportación y proporciona al turismo la imagen publicitaria del nativo alegre como unas pascuas y dando brincos en la calle. De hecho, es discutible si en la ciudad de la música par excellence se sabía en realidad tan profundamente y bien de música como en otras partes. A Hugo Wolf el compositor suizo Othmar Schoeck [12], su único discípulo en el sentido noble de la palabra, le censuraba con razón

una cierta ineptitud técnica que nunca le abandonó del todo; y es que en música lo que uno no ha aprendido en el conservatorio entre los quince y los veinte años es enormemente difícil adquirirlo más adelante. Se cuenta de Mahler que, debido a la habilidad que habían mostrado sus composiciones juveniles que luego destruyó, fue eximido de las clases de contrapunto; un hecho sorprendente para quien se imagina con qué encarnizados esfuerzos Mahler, que en absoluto tenía una especial facilidad técnica para ello, precisamente sólo poco a poco llegó a dominar los medios contrapuntísticos. Sin embargo, tal laxitud, a la que también se estaría tentado de atribuir las evidentes torpezas de Bruckner, permitió a los compositores austríacos mantener su independencia con respecto a aquel academicismo, tan asfixiante, del estilo alemán y francés. En Austria quedaba margen para fenómenos que llegaron a ser históricamente relevantes precisamente porque se apartaron irrefrenables de la principal línea establecida del buen músico académico. Este momento culmina en Schönberg, que no por nada reprende al alemán Strauss por ser un alumno modelo de conservatorio. Schönberg ya no frecuentó mucho la academia, sino que se procuró lo que necesitaba como autodidacta y en clases con Zemlinsky que, evidentemente, no tenían nada de académicas. El hecho de haber escapado al molino de la instrucción musical normal favoreció probablemente sus logros tanto como la sobreentendida impregnación vienesa con la música. Resulta paradójico que fuera él quien luego llevó por primera vez al pleno nivel técnico una cultura musical que no se esforzaba porque se la tenía en arriendo perpetuo, quien en cierto modo se adelantó a la cultura; tal, pues, como del Tercer cuarteto , con respecto a su particularmente ingeniosa estructura dodecafónica, se dijo que estaba provisto de todo el confort de los tiempos modernos. Si el criterio de perentoriedad lo recibe de la tradición vienesa de la composición integral, la idea de libertad compositiva que él identifica con la perentoriedad es, en definitiva, la forma suprema de la indolencia vienesa.

Los orígenes de la nueva música se hunden tan hondamente en lo vienés, tan próximo está el espíritu de la ciudad del objeto, que a veces su relación sólo puede nombrarse concretamente con palabras de argot. « Bandeln » tiene difícil traducción al alemán literario. Lo

que designa son ocupaciones con las que uno mata el tiempo, lo despilfarra, sin fin racional muy aparente, pero de una manera al mismo tiempo absurdamente práctica; cuando, por ejemplo, se pasa uno horas limpiando la máquina de afeitar. Presupone un ocio activo; pero también necesita de la amorosa manía por las pequeñas cosas que se encuentran en la prosa de Stifter [13]. La obsesión con lo fútil e inútil es una escuela preparatoria del arte, una anticipación de su elemento técnicamente lúdico. Donde más cunde socialmente ese comportamiento es sin duda allí donde lo burgués todavía no ha prevalecido hasta el punto de que el tiempo sea oro, mientras que un sólido civismo comienza sin embargo a hacer justicia a las cosas. El Bandler está en sintonía con un modo de producción aún no plenamente industrializado, por ejemplo el que se ocupaba del cuero, que está marcado por las propiedades cualitativas de un material orgánico y mantiene la mecanización dentro de ciertos límites. Al mismo tiempo, su concretismo se adecua a un ordenamiento vital en cierto modo estructurado, aún no disuelto por la reflexión. Si éste persiste tras haberse vuelto ya económica y técnicamente obsoleto, en él hay aislados momentos individuales que fácilmente asumen un significado excesivo. El clima vienés de la nueva música es tan poco imaginable sin la adicción ingenua a cosas cotidianas aparentemente triviales como sin el cortés respeto de una cultura sensual que no soporta que se haga algo malo a objetos dotados de forma. El interés de Schönberg por los cubiertos inoxidables, los recipientes para beber funcionales y avances análogos podría orientarse teóricamente por Kandinsky y la Bauhaus, pero deriva de esa atmósfera; Berg, que allá en el rural Hietzing [14] se encontraba constantemente tan solicitado que no tenía tiempo para componer y debía huir a las montañas, era un Bandler generoso. Este espíritu se deslizó luego en la composición. Así, la canónica weberniana se aplica con toda seriedad a aquello de lo que antes que él los compositores importantes se habían ocupado medio en broma como ejercicios mentales. El insaciable, amoroso cuidado con que la Escuela de Viena daba la última mano a las partituras como si estuviera puliendo, limpiando, abrillantando muebles es la herencia más delicada del bandeln; en último término, de ahí procede también la paciencia para destilar de la praxis principios constructivos. En general, en arte uno

debería guardarse de la superioridad sobre la artesanía y el concretismo; lo que al principio parece como si se adhiriera de manera poco seria y libre a un material remoto al espíritu, se desvela no pocas veces como una inmersión en lo carente de intención que espiritualiza los materiales; lo que comienza como si uno estuviera haciendo bricolaje con el perpetuum mobile conduce a veces a esa esfera que la especulación estética, en su cima hölderliniana, llamó la ley calculable de la tragedia.

Como buen vienés, Schönberg formó parte de un medio con el que rara vez se lo asocia y que a él mismo seguramente no le era presente. Es el de la música popular austríaca y de aquellos compositores que de manera irreflexiva se nutrieron de ella. Nada refuta más profundamente el cliché bajo todos los respectos necio del Schönberg intelectual que todo lo que él debe a ese medio, las numerosas determinaciones constitutivas de la nueva música que derivan de ahí. Los rasgos en los que va más allá del estereotipado lenguaje formal establecido por una tonalidad que se estaba entumeciendo son la recurrencia inconsciente de los rasgos que en el lenguaje musical austríaco han sobrevivido a la racionalidad superficial del periodo de ocho compases y a todo lo que ésta implica. La música de Schönberg se prohíbe las alusiones a la música popular más que nadie en su tiempo. Pero lo que en él puede llamarse revolucionario surge de un matrimonio de los rudimentos preburgueses con las consecuencias tardoburguesas. De manera que la asimetría schönbergiana está pensada de antemano en las irregularidades de la periodización en Schubert, la cual no se dejaba embutir en la camisa de fuerza de las formaciones de número par; Brahms ya cultivó técnicamente este impulso de Schubert. En cierto sentido, la atonalidad schönbergiana podría concebirse como el intento de transferir a la complexión del melodismo y la armonía la esencia vegetal, no orientada por relaciones numéricas abstractas, de la forma musical prerracional. Análogamente oblicua a la corriente principal oficial de la historia musical es la propensión de Schönberg a que los complejos y las estructuras no pasen completamente de unos a otros, a no unirlos mediante puentes esquemáticos, sino a otorgar al flujo interno la primacía sobre el ininterrumpido externo. Eso también se da en Schubert cuando desinhibidamente prescribe pausas generales,

interrumpe allí donde la corrección musical exige desarrollos continuos; de sentido análogo son las cesuras brucknerianas. Sólo en Schönberg el miedo a las mediaciones exteriores a la cosa misma se convierte hasta tal punto en conciencia compositiva, que se despoja de lo contingente, enervador, que ahí muestra. La tendencia a la desintegración, a la yuxtaposición difusa, de una música popular todavía no enteramente capturada por la racionalidad Schönberg la repatría al espacio de la composición integral. Incluso en la formación de melodías cabe rastrear en último término esa conexión. El canto tirolés ha introducido los grandes intervalos en la música popular austríaca. Con ellos Mahler, desde sus canciones de juventud, amplía el espacio melódico más allá de la honrada octava. Los grandes intervalos schönbergianos, que acaban por impregnar toda la textura, pueden ligarse a ese uso. Schönberg a menudo escribe «impetuoso», preferentemente en temas que se sirven de grandes intervalos; lo impetuoso es inconfundible en no pocos valses de Johann Strauss como Sangre vienesa; Schönberg, Berg, Webern instrumentaron algunos de esos valses. Entre semejantes conexiones es quizá la más paradójica el hecho de que lo anticulinario, lo opuesto a la eufonía en Schönberg mismo remite a la sensual cultura vienesa, a algo intensamente sabroso, como una de sus condiciones. Domina una afinidad entre una cierta opulenta suculencia del sentimiento armónico, un derretirse de los sonidos en la boca, y el placer de la disonancia. El acorde se siente tanto más físicamente cuanto más aparece como algo en sí mismo profundo, tridimensional; atrae mediante una refracción disonante. La eufonía y la disonancia no están simplemente opuestas entre sí, sino mediadas la una por la otra, del mismo modo que, por ejemplo, el deleite que el gastrónomo extrae de un manjar se produce en el límite del asco. Algo de regresión –el psicoanálisis lo confirmaría– acompaña a todo refinamiento, y lo selecto de la Escuela de Viena, su susceptibilidad hacia lo banal y trillado, no se remonta sólo a la categoría de lo aparte, un ideal del Jugendstil y de su variante vienesa tardía, la Sezession [15], sino también a aquel estrato mucho más antiguo que los tabús de la racionalidad musical burguesa no habían erradicado totalmente. La estructura de acordes disonantes, que, a pesar de su impronta de cuartas, se nutre preponderantemente de terceras irregularmente superpuestas, salva,

trasmutándolo, el gusto vienés por las terceras que Schönberg arrojó al infierno.

La tradición musical popular podría ser inherente incluso a los estratos más íntimos de la nueva música. Un modelo es su relación con el bajo. La música popular austríaca –por supuesto, no sólo ella– no tiene ninguna clara consciencia de los grados en tipos como la marcha y el Ländler . No requiere el movimiento de fundamental en fundamental, sino que oscila entre unos pocos grados, en el caso elemental entre el primero y el quinto, o incluso entre la tríada tónica y su disposición en el acorde de cuarta-sexta. El joven Mahler suspendió la consciencia del bajo incluso más allá de la utilización explícita de tipos musicales populares: en origen, él mismo oía, por así decir, sin bajo, sólo progresivamente se educó en la consciencia de los grados y al final se relajó de nuevo, con arte supremo, en la Canción de la tierra . A diferencia de esto, Schönberg comenzó como brahmsiano. Él meditó escrupulosamente, incluso en el Tratado de armonía , sobre los pasos entre las fundamentales y su peso relativo, su fuerza y su debilidad. Su concepto, desacreditado por Riemann, fue él, por lo demás, el primero en volverlo a recordar. Hasta qué punto tal reforzamiento de los grados contribuyó a la atonalidad es sabido. Pero también esta contribución es ambigua. Con la autonomización de los pasos fundamentales crece la problemática de la función del bajo. Cabe discutir sobre si esto se ha de atribuir a la música popular austríaca o a un momento nacional aún más antiguo, la memoria inconsciente de los cantos monódicos del servicio divino judío. La conformación melódica de la voz del bajo, pero ante todo la equivocidad de todas las relaciones armónicas con un «tono fundamental» en la atonalidad, hacen dudoso, pese a todo el progreso acórdico, debido al cambio incesante de los tonos más profundos, que en general se siga produciendo algo así como un efecto de bajo. En la libre atonalidad, a veces las progresiones y las conexiones armónicas apenas se oyen ya en las conexiones del bajo, sino que flotan, sosteniéndose por su propia fuerza, no dependientes de la gravitación de una voz inferior cuyas pretensiones ha extraído de un sistema que regula las armonías de antemano. La auténtica consciencia del bajo sólo se da probablemente allí donde a priori se atribuye su relevancia a los pasos fundamentales, y con ellos a todas

las relaciones armónicas y contrapuntísticas. De lo contrario, las armonías progresan ciertamente como un todo y tienden a hacerlo cada una de sus voces, pero no en relación con los tonos fundamentales. A esto corresponde la praxis schönbergiana del contrapunto múltiple, la cual, al poderse asignar cualquier tema virtualmente a cualquier voz, niega el tradicional bajo por grados. De ahí resultaría, con la extrema sublimación y diferenciación de la nueva música, la restauración de algo que genéticamente precedió a su organización tonal, pero que, bajo la hegemonía de ésta, se mantendría con vida de manera meramente apócrifa.

En Schönberg todo eso está latente, muy por debajo de la configuración manifiesta de las obras. Ya en Berg y Webern vuelve luego lo austríaco a salir a la superficie. Por talante en ningún compás reniega Berg de Viena, de lo voluptuoso y arrebatado en medio de la construcción. En todas partes donde la intención dramática o poéticamente caracterizadora lo permitía, él habló perfectamente –descubriendo la conexión de la escuela de Schönberg con Mahler– su genuino vienés musical con los vocablos de la atonalidad y el dodecafonismo; esto ocurre ya en la gran escena de la taberna del segundo acto de Wozzeck, sobre todo en el Ländler introductorio, de enorme tristeza, luego en algunas partes del primer movimiento del Concierto de cámara, esporádicamente en la Suite lírica . El idioma se hizo consciente de sí mismo en el segundo movimiento del Concierto para violín , la totalidad de cuyos temas tiene un tono austríaco. Quien alguna vez haya percibido este lenguaje, la inserción de una canción carintia en el Scherzo y luego su recurrencia en las variaciones poco antes de la conclusión, no debería sentirlas tan estilísticamente rupturistas como a primera vista parece la diferencia entre la melodía tonal y su entorno dodecafónico. Esa canción popular, en su lugar de origen, se canta sobre un texto grosero e insulso, con respecto al cual Berg, fiel lector de Die Fackel **[16]**, no habría sentido deseos sino de mofarse. El hecho de que la melodía se incluyera de manera decisiva en la contextura musical de su última obra, pero allí adquiriera una expresión de despedida más conmovedora que todas las palabras, parece retrospectivamente una alegoría de la relación de la nueva música, que se alejaba de la tierra, con su patria. La última obra acabada de Berg refleja el origen oculto de la nueva

Escuela de Viena. Lo que siempre es cualitativamente moderno no meramente se adelanta a su tiempo, sino que recuerda algo olvidado, dispone de reservas anacrónicas, relegadas, todavía no agotadas por la racionalidad de lo perenne. Frente al mero estar up to date, lo avanzado siempre es también lo antiguo. Eso, por supuesto, tiene su fatal implicación social: el envejecimiento de la misma modernidad ante la racionalidad que se expande de manera no cualitativa. Lo que, frente a los poderes que hoy en día dominan la cultura, confía sin fisuras en su propia verdad es también, por comparación con ellos, desesperadamente ingenuo.

El hecho de que el centro de gravedad de la nueva música se desplazara de Viena no cabe, pues, tampoco explicarlo meramente desde fuera. Lo que en ella había de vienés y austríaco se debía auténticamente a su carácter oculto. La nueva música vienesa nunca estuvo inmediatamente confundida con su propio medio. Desde el principio quería ir más allá de su lugar de origen. Ya antes de la Primera Guerra, Schönberg se había trasladado dos veces por un largo periodo de tiempo a Berlín: para un vienés de su clase, esto constituía ya una emigración potencial. Berg, a quien según el testimonio de Schönberg durante muchos años aterraba cualquier viaje y que ya en la Alemania imperial se sentía desterrado, durante los primeros años veinte le dio vueltas al plan de emigrar a los Estados Unidos lo mismo que su hermano mayor. Si la civilización técnica ya está aquí, entonces vamos a su corazón, argumentaba. Desde el punto de vista artístico, tales reflexiones no andaban en absoluto tan descaminadas. La nueva música vienesa no conservó piadosamente sus elementos austríacos, sino que los devoró vivos: en su contradicción con la Europa musical oficial, cuanto más consecuentemente se desplegó, tanto más europea se hizo y tanto menos vienesa. Cuando Viena dejó de ser una capital mundial como antes de la Primera Guerra, Occidente se abrió a los impulsos de la Escuela de Viena de tanto mejor gana al aflorar la esterilidad del neoclasicismo en los treinta años de imitación stravinskiana. Si Stravinski hubiese sido el Picasso con quien se lo confundía, si su neoclasicismo fuese un episodio, si los impulsos de Stravinski hubiesen seguido siendo fieles a sí, quizá en París no se habría mirado a Viena. Pero, ahora bien, allí hubo de recibirse lo que aquí había ocurrido si no se quería caer en el provincianismo, y con ello

lo vienés se desprovincianizó. El modo integral de composición, tan en concordancia con los momentos específicos tanto de la evidente tradición beethoveniano-brahmsiana como de la latente vienesa, resultó tener el mismo sentido que el movimiento hacia la racionalización, el de la evolución total de la música occidental. El lenguaje musical vienés se convirtió de repente en el lenguaje musical mundial, no por la imitación de sugerentes modelos estilísticos como en la era del dominio internacional de Stravinski, sino gracias a una lógica objetiva. Si el crítico Albert Schulze Vellinghausen[17] ha constatado recientemente una asombrosa aproximación mutua de la pintura de diversos países a costa de toda diferencia nacional, eso se puede transferir con todo derecho a la música. Sin embargo, a pesar del momento inevitablemente nivelador de su racionalidad, el lenguaje musical de la radical construcción exhaustiva ha hecho acopio en sí de esa Viena que primero le mostró su frío hombro y luego le volvió la espalda. Incluso desde un punto de vista puramente personal, hay muchos más hilos de lo que en general se sabe en una situación en la que los más renombrados compositores seriales de la joven generación, según el tradicional esquema del conflicto padre-hijo, conceden más valor a distanciarse de Schönberg que a promover la recherche de la paternité . Se ha ante todo de mencionar a René Leibowitz[18], que, alumno de Webern, infatigable e imperturbablemente propagó la Escuela de Viena en París, incluso ilegalmente durante la ocupación alemana, a través de conciertos tanto como literariamente y mediante su propia producción. La puso en contacto con el sentido parisino para lo vanguardista, que a la larga no podía, sin embargo, satisfacerse con el neobarroco. Boulez fue alumno no sólo de Messiaen, sino también de Leibowitz, inmediatamente miembro de la tradición vienesa; en su comportamiento con Webern expresa lo mismo. Igualmente palpable es la pertenencia a esa tradición en dos exponentes principales de la modernidad italiana, Nono[19] –el yerno de Schönberg– y Maderna[20], que estudiaron con Scherchen[21].

Estructuralmente, la música más reciente apenas tiene nada esencial en común con otras escuelas contemporáneas que con la vienesa. Pero su afinidad electiva con el trabajo de Schönberg y sus amigos no la circunscribe por entero la idea de la construcción

integral, tampoco la adopción de técnicas específicas del último Webern. Más allá de la preparación del material, de la alquimia compositiva aquí como allí en la misma medida reprobada, la unidad entre las dos escuelas la establecen la prosodia y la calidad del tejido musical. Así, la declamación, sumamente plástica y por tanto sustraída al naturalismo lingüístico, de la voz cantante en Boulez está obviamente formada sobre el modelo de la Segunda cantata de Webern. La textura musical de los vieneses y la de los serialistas se parecen no sólo en la tendencia a la determinidad de más alcance posible, en la voluntad de devanar todo a partir de un uno, sino también en el fenómeno. Nada se permite ahí como mero material, informe, inarticulado. En ambos la organización total de la estructura significa también la elaboración total de lo musicalmente sensible. En ambos es omnipresente el principio del trabajo fraccionado, que procede del antiguo Clasicismo vienés de en torno a 1800 y al que hasta entonces precisamente la música francesa se había resistido. La disolución en unidades motívicas mínimas constituía ahí un momento tanto como la descomposición de los planos sonoros, análoga quizá al Cubismo analítico en Francia. Entretanto se anuncia un movimiento inverso, el esfuerzo por volver a reunir lo disociado, en correspondencia, sin duda, con el Cubismo sintético. Entre los vieneses lo mismo que entre los serialistas, la disolución, la disociación, es premisa necesaria del procedimiento de la integración. Las categorías clasicistas de una línea sencilla, fácilmente aprehensible, de sonidos homogéneos, de un fenómeno impasible, son con razón prohibidas. Viena introdujo en el pensamiento musical occidental algo así como lo que Proust en el cartesianismo. La recepción de este elemento, al que se puede llamar alemán, refleja, en una espiritualización extrema, la realidad de que el tiempo de las naciones europeas individuales ha terminado. El sosiego ha cesado, incluido el de una impassibilité que sólo puede darse en una vida imperturbada.

También en la música serial, cuando resulta plausible, cada instante está cargado, como en la Escuela de Viena. Algunos exaltados han reprochado a Gruppen de Stockhausen su expresividad: injustamente, porque ni la expresividad puede separarse del procedimiento técnico ni, a la inversa, la técnica vienesa se habría formado nunca sin la necesidad de expresión. El

odio de los compositores más jóvenes a lo apaciguador, aparente de la arquitectura de fachada no es distinto del de los vieneses hacia el academicismo. El hecho de que pongan en música textos revolucionarios, anotaciones de antifascistas condenados a muerte, versos de choque surrealistas, concuerda con la naturaleza de esta música no menos que las convulsiones oníricas de Erwartung con su, por supuesto, comparativamente inocuo texto. La renuncia al cliché de la forma latina, agotado desde hace mucho tiempo lo mismo que su contrapartida, la interioridad y el idealismo de más acá del Rin, apunta, de nuevo análogamente a la Escuela de Viena, no meramente al hedonismo de lo que se reconoce a sí mismo más o menos como entretenimiento, sino también al ascetismo de un objetivismo mecánico. La tenaz insistencia en la forma objetivamente configurada arrastra al sujeto a ésta, mientras que la forma no perentoria de los neoclásicos usurpaba la validez al expulsar violentamente de sí al sujeto. Sólo la construcción, no el juego cruel, apunta a aquella reconciliación con el sujeto que en la época prefascista y nacionalsocialista fue estéticamente proscrita por el impuesto orden colectivo de la música. Le marteau sans maître de Boulez es un Pierrot lunaire cuarenta años más moderno, no meramente por su estratificación de las formas breves, por los variopintos contrastes de la orquesta de cámara, por la abundancia de figuras temáticas, sino por la expresión mediante una articulación olvidada de sí misma.

Pero con su recepción y con el, si así se puede decir, trabajo sistemático sobre modelos como el Pierrot , la música más reciente, en sus representantes más dotados, también entra en contraste con el de la Escuela de Viena: el del progreso histórico. El hecho de que la nueva música, con el desplazamiento hacia el Oeste, haya amalgamado elementos occidentales; el sonido sensual, que en absoluto era ya ajeno a los vieneses; una especie de placer pictórico en los colores instrumentales; incluso no poco de la esfera de Stravinski, como el tratamiento de la percusión en Boulez, son evidentes. Pero no se trata, sin embargo, de una síntesis barata del Este y el Oeste: antes bien, de una crítica productiva. Su peso lo tiene no en el hecho de que se hayan eliminado toda clase de residuos tradicionales de la Escuela de Viena, los cuales, por supuesto, no meramente vagaban por allí, sino que en Berg, incluso

en un cierto conservadurismo de la estructura formal en el Schönberg tardío, cumplían su función precisa. Más bien se suprime aquel momento provinciano que perjudicó no sólo a la elección de los textos en Schönberg y en el Webern tardío. Mientras los mejores de los compositores jóvenes rompen con la comodidad del objetivismo liso y llano, el concepto de sujeto musical se transforma. Pierde algo de su privacidad, de aquel moho pequeñoburgués que hoy en día dota a Strindberg, el santo patrón literario de los compositores vieneses, del aura de una antigua descomposición. El pathos de la personalidad, en la que entre los vieneses se había amurallado algo ingenuamente wagneriano y que no sólo afectaba a la actitud, sino que también atañía al tono de la música, se disipa. Schönberg, el gran innovador técnico, en su trabajo sobre los problemas de la enseñanza artística[22] había seguido polemizando contra el concepto de técnica en su época, por supuesto cuestionablemente autonomizado por los neoalemanes, y elogiando, en cambio, la pura necesidad de expresión. Desde cierta distancia, la consciencia musical actual podría sin duda reducirse a la fórmula de que ésta no se contenta con la antítesis de expresión y técnica. Ambas categorías se median entre sí con plena consciencia tan profundamente como ya lo hacían involuntariamente en la praxis de los vieneses. El concepto francés de métier se pone en boga allí donde hasta ahora la metafísica idealista alemana del artista lo había mirado por encima del hombro. El oficio consciente de sí mismo se acredita como la fuerza productiva del contenido musical, lo mismo que entre los vieneses la técnica se inspiraba en la necesidad de expresión.

Esto supera el primitivismo, de la misma manera que éste durante mucho tiempo fundamentó la nueva música incluso en sus producciones más complejas. La interioridad ya no se atreve a afirmar un área reservada frente a la técnica. La protesta del arte contra la cultura dominante no adquiere fuerza más que a través de la técnica. Todo el gesto se transforma. Se hace más irreconciliable debido a la despiadada complejidad que se sigue del principio de construcción, y más urbano al mismo tiempo. Que con ello la ya no provinciana nueva música se ve amenazada por la mala mundanidad vendida por el eslogan periodístico del arte de la época técnica no cabe negarlo. No poco de lo más iluminador de la música

serial recordaría la mondanité debussyana, si no fuera porque el curso de la historia habría condenado la mondanité misma, de modo que el recuerdo de ella antes bien salva algo sido que se inclina ante salones que ya se han convertido en imágenes del recuerdo. Pero uno sólo hace justicia al nuevo gesto, que tan importante es para ambos lados, los viejos vieneses y los jóvenes serialistas occidentales, cuando lo concibe en su necesidad social. No pocos reprochan a la joven generación musical su voluntad, en muchos sentidos hábil desde el punto de vista organizativo, de autoafirmación, su estrategia, su relación con instituciones públicas, y contra todo ello citan la pureza de los vieneses. Pero en el mundo administrado lo que es de otro modo no puede hibernar de otro modo, es más, ni siquiera cobrar voz, más que a través de la administración. En una cultura cuya ley universal es la del particularismo, la indignación por las llamadas camarillas tiene algo de falaz. Incluso algunos ajenos al mundo de entre los artistas que se tomaban en serio la cosa no se han manejado en absoluto tan mal en el mundo como quiere la ideología, la vulgar lo mismo que la suya propia. Richard Wagner sería el ejemplo más significativo, aunque el más problemático, de esto. Quien acuse a los demás de camarillismo pertenecerá casi siempre él mismo a una camarilla. El hecho de que hoy en día se perfile un tipo de compositor en el que los procesos de producción y de explotación se interpenetran de una manera antes al menos no admitida no es un mero síntoma de decadencia –de ello hablan siempre sólo los portavoces de lo históricamente condenado–, sino al mismo tiempo también la respuesta de las fuerzas musicales de producción a su encarcelamiento en instituciones monopolistas. Lo cuestionable resulta evidente: la tendencia de la industria y de la explotación a sofocar la cosa misma, a paralizar el proceso productivo, a rebajar la calidad. Pero una nueva relación con la praxis, con la de la realización de la intención artística tanto como con la del mantenimiento de la propia vida, viene dictada por una constitución social que fumiga inexorablemente los escondrijos que hasta nuestros días se les ha reservado a los artistas y que ante todo se dieron en Viena. Quien se indigna por la nueva forma de automantenimiento del arte y de los artistas, en la cual participan también las obras en cuanto funcionales, toma partido por una

reacción que no vería ningún inconveniente en que aquellos que arriesgan algo tuviesen que morir de hambre y entonces no podrían arriesgar nada más. Por lo demás, el gesto práctico de los artistas intransigentes corresponde a la aproximación objetivamente determinada de las esferas hasta entonces divergentes de la producción y la reproducción musicales.

Es sintomática la sensibilidad eminentemente acrecentada hacia la modernidad, hacia lo que está en sazón. Los vieneses habían fingido a este respecto una especie de indiferencia arrogante, y Schönberg alardeaba no sin rencor de su oposición a la moda, en lo cual no difería tanto de los académicos que atacaban su «afán de producir algo inaudito». Su ópera cómica [23] la concluye con la pregunta: «Mami, ¿qué son, pues, los hombres modernos?». De preguntas como ésa está llena la herencia vienesa. Hoy en día difícilmente se formularían ya, no meramente en los textos, sino incluso por lo que respecta al tono. Concederle una oportunidad de duración sólo a lo cada vez último y por tanto ello mismo efímero es la reacción de Stockhausen y Boulez. Son radicales en provocar la mayoría compacta mediante una praxis que en cada instante obedece a esa máxima. Por primera vez la música incluye por sí, en sí, algo que de ordinario no se realizaba sino objetivamente, por encima de la cabeza de las obras: el valor histórico de la verdad estética, que no está, como querría el historicismo, incrustado en el tiempo, sino que es inherente al mismo tiempo. Hasta ahora esta idea de la modernidad sólo la conocían la pintura y acaso la música inferior, la de entretenimiento. Ahora bien, la superior más avanzada se emancipa del tabú de la moda, el frágil kairós sin el que las más grandiosas trouvailles [24] de Picasso nunca se habrían logrado. Es tonto, por tanto, burlarse del tempo de la evolución, por comparación con el cual el de la primera mitad del siglo se antoja de silla de posta, y de la febril sucesión de consignas en la cual las tendencias más recientes se consumen ávidamente a sí mismas. El arte de alto nivel parece deshacerse de la aspiración fetichista a la propia duración. Con su tempo ejerce al mismo tiempo una crítica de sí mismo. El residuo de lo arbitrario, de lo no puramente obediente a la ley de la cosa, sino impuesto a ésta desde fuera, que afloró con la conversión de la nueva música en sistema, con la introducción del dodecafonismo, se descontamina en cuanto el

sistema deja de proclamar con toda seriedad su validez; en cuanto se desintegra y se sabe cómplice de su desintegración. Se convierte virtualmente en lo que era también el otro gran sistema del nuevo arte, el Cubismo: no algo que sería en sí, sino un cuello de botella de la disciplina para la consciencia desembridada. A los compositores que incorporan el azar a la ley les tienta romper una vez más el hechizo de la ley.

[1] Helene Berg, de soltera Nahowski (1885-1976): esposa de Alban Berg desde 1907. Tras la muerte de su marido, administró su legado. [N. de los T.] < <

[2] Joseph Polnauer (1888-1969): compositor y teórico austríaco. Tras un breve periodo como empleado de los Ferrocarriles Austríacos, en 1909 se convirtió en alumno de Schönberg, con el cual estudió Armonía, Contrapunto y Análisis. Durante la primera estancia de Schönberg en Berlín (1910), Polnauer tomó clases particulares con Berg. A la vuelta de Schönberg, participó en los cursos de la Escuela de la Selva Negra y, más tarde, en el Seminario de Composición. Fue miembro del consejo rector y archivero en la Sociedad para Estrenos Musicales Privados, fundada y dirigida por Schönberg. Tras jubilarse, trabajó como teórico musical. [N. de los T.] < <

[3] Friedrich Wildgans (1913-1965): compositor, clarinetista y musicólogo austríaco. Alumno de Webern y excluido de la posibilidad de ocupar cargos públicos bajo los nazis, desde 1945 ejerce la docencia en la Academia de Viena. Compuso, principalmente para su instrumento, en un estilo influido por Stravinski, Hindemith y Milhaud, utilizando elementos dodecafónicos dentro de una armonía funcional. Sus escritos sobre música del siglo xx incluyen una importante biografía de Webern (1966). [N. de los T.] < <

[4] Hans Erich Apostel (1901-1972): compositor austríaco de origen alemán. En 1921 marchó a Viena a estudiar con Schönberg y Berg, de quien fue seguidor en una larga fase de expresionismo atonal que duró hasta 1957, cuando se tornó un serialista tan puro como

Webern. Entre sus obras se cuentan piezas orquestales, aunque en su mayoría son piezas de cámara, algunas con voz. [N. de los T.] < <

[5] D omaine Musical : organización musical fundada en 1954, en París, por Pierre Boulez. Poseía su propio conjunto, y ofreció conciertos de música preclásica y del siglo xx , además de presentar importantes obras nuevas. Boulez lo dirigió de 1957 a 1967. Se disolvió en 1973, y ha servido de modelo a otros grupos similares. [N. de los T.] < <

[6] Neutöner , compuesto de neu («nuevo») y Töner , neologismo a partir de Ton («sonido», «nota») y de tönen («tañer»). La traducción por «neotañedor» (o «neomúsico», etc.) aún conserva algo del sentido de «creador de nuevos sonidos», pero no transmite las alusiones a Tonkunst («arte de los sonidos», forma germánica alternativa para Musik) y a Zwölftontechnik («dofecafonismo»; literalmente: «técnica de los doce sonidos»), ni, por supuesto, la carga que tönen también tiene de «darse tono» ni tampoco la proximidad fonética a «Newton». [N. de los T.] < <

[7] Else Lasker-Schüler (1876-1945): poetisa alemana. Por las formas libres e imágenes a menudo audaces con que trata sus temas (aventuras sentimentales, la vuelta a los orígenes judíos, aspiraciones religiosas propias), se la suele asociar al Expresionismo. [N. de los T.] < <

[8] Francisco José (1830-1916): emperador de Austria. [N. de los T.] < <

[9] Se llama «Ilustración josefina» austríaca al periodo comprendido entre 1780 y 1790, bajo el reinado de José II (1741-1790), emperador de Austria entre 1765 y 1790. [N. de los T.] < <

[10] Fundado por Eduard Sacher en 1876 y situado en el número 4 A de la Philharmonikerstraße, el Sacher es uno de los hoteles de más postín en Viena. [N. de los T.] < <

[11] Alusión por parte de Adorno al concepto de «ser arrojado» (Geworfenheit) a la existencia. [N. de los T.] < <

[12] Othmar Schoeck (1886-1957): compositor suizo. Estudió con

Reger y Wolf. Luego trabajó como director de orquesta en Zúrich. Fue uno de los principales compositores suizos de su generación. Compuso numerosas canciones (por lo general con textos de la poesía romántica alemana) y óperas. [N. de los T.] < <

[13] Adalbert Stifter (1805-1868): escritor austríaco. En sus novelas y relatos cortos, considerados modélicos por Nietzsche, atestigua un peculiar sentido poético para las realidades de la vida, del arte, de un arte mesurado, sereno, casi aristocrático. Tras la creencia en el orden y la belleza del mundo, sin embargo, a veces asoma el desconcierto ante unas conmociones políticas de la época (revoluciones de 1848, guerra de 1866) contempladas como el triunfo del egoísmo y la brutalidad. [N. de los T.] < <

[14] Hietzing: barrio en las afueras de Viena. [N. de los T.] < <

[15] La Sezession vienesa (variante del Jugendstil , véase supra «Sobre la prehistoria de la composición serial», nota 7*) fue fundada en 1897 por Otto Wagner, Josef Hoffmann y Josef Maria Olbrich bajo la presidencia de Gustav Klimt. [N. de los T.] < <

[16] Die Fackel [La antorcha] era una popular revista satírica, fundada (en 1899), publicada y en su mayor parte escrita por Karl Kraus hasta su cierre en 1936. [N. de los T.] < <

[17] Albert Schulze Vellinghausen (1905-1967): coleccionista, crítico de arte y literatura, librero y traductor alemán. Tras la Segunda Guerra Mundial, donó a la Universidad de Bochum la importante colección de arte contemporáneo que había reunido durante el nacionalsocialismo y cuya adquisición supuso un apoyo para no pocos creadores postergados por el régimen. Fue uno de los promotores del grupo de artistas Jóvenes del Oeste e introdujo en Alemania los escritos de Ionesco y Sartre. [N. de los T.] < <

[18] René Leibowitz (1913-1972): compositor y director de orquesta francés de origen polaco. Estudió composición con Schönberg y Webern en Berlín y Viena, y en 1945 se instaló en París para trabajar como director de orquesta, profesor (de Boulez y otros) y compositor. En 1947 fundó el Festival Internacional de Música de Cámara. Sus dos libros sobre música dodecafónica, publicados a finales de la década de 1940, fueron muy influyentes. Sus últimos

escritos teóricos reflejan su interés por el existencialismo. Sus obras están muy cercanas a las de Schönberg y Berg, e incluyen óperas, conciertos, cantatas y cuatro cuartetos de cuerda. [N. de los T.] < <

[19] Luigi Nono (1924-1990): compositor italiano. Estudió con Malipiero, Maderan y Scherchen. Los dos últimos le orientaron hacia el serialismo dodecafónico. Su decidida militancia vanguardista era inseparable de un compromiso con el socialismo. Debido a su postura rebelde contra la actitud burguesa, evitó los géneros normales de concierto en favor de la ópera y de la música electrónica. [N. de los T.] < <

[20] Bruno Maderna (1923-1973): compositor y director de orquesta italiano. Alumno de Malipiero y Scherchen, éste le guió en 1948 hacia el serialismo dodecafónico. Fue admirado internacionalmente como director de orquesta, sobre todo en el repertorio contemporáneo. Desempeñó un papel capital en el temprano desarrollo de la música italiana de posguerra. Fundador, junto a Luciano Berio, del Estudio de Música Electrónica en la RAI de Milán. [N. de los T.] < <

[21] Hermann Scherchen (1891-1966): director de orquesta alemán. Su debut tuvo lugar de gira con el Pierrot lunaire de Schönberg en 1912. Fue director de los Conciertos del Museo de Frankfurt y entabló una estrecha relación con la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. En 1954 abrió un estudio para la investigación acústica. Estrenó obras de Dallapiccola, Henze, Schönberg, Berg y Xenakis, entre muchos otros. [N. de los T.] < <

[22] Cfr. «Probleme des Kunstunterrichts», en Analyse und musikalische Praxis (1924). [N. de los T.] < <

[23] De hoy a mañana . [N. de los T.] < <

[24] En francés, «hallazgos». [N. de los T.] < <

Fragmento sacro

Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg

Para Gershom Scholem [1]

Canto en nombre de la comunidad abierta.

Hölderlin

«Valientes son los que llevan a cabo actos para los que el coraje no les alcanza.» El comienzo de las Piezas para coro, op. 27 de Schönberg, cuyo título contiene la idea de que todo sería obra fragmentaria, como las Tablas de la Ley rotas por Moisés, proclama no sólo la actitud de Schönberg, sino una de las experiencias fundamentales que animan su gran e inacabada ópera bíblica. Al comienzo de la escena de la llamada, Moisés se lamenta: «Dios de mis padres, Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob, tú que has vuelto a despertar en mí su pensamiento, Dios mío, no me obligues a proclamarte. Estoy viejo, déjame pastorear mis ovejas en paz». A él tampoco le alcanza su valor para aquello a lo que no se puede sustraer. Pues ser portavoz del Absoluto es para el mortal al mismo tiempo blasfemia. Schönberg debió de ocuparse ya de este motivo cuando en las Canciones, op. 22 , antes de La escalera de Jacob , puso en música el poema de Rilke: «Todos los que te buscan te tientan. / Y los que te encuentran te ligan / a una imagen y a unos gestos» [2] . Lo absoluto se sustrae a los seres finitos. Si quisieran nombrarlo, por ser su deber, lo traicionarían. Si callaran, sin embargo, estarían aceptando su impotencia y pecarían contra lo no menos impuesto a ellos, decirlo sin más. Se acobardan porque no están a la altura de lo que sin embargo están obligados a intentar. La última frase de la ópera bíblica que se ha convertido en música, al final del segundo acto, donde Moisés se derrumba, reza: «Ah, palabra, tú, la palabra que me falta». Pero la irresoluble contradicción que Schönberg ha tomado como proyecto y toda la tradición de lo que se llama lo «trágico» atestigua ser al mismo tiempo la de la obra misma. Si, evidentemente, Schönberg se sintió como ese valiente e incluso puso mucho de sí en su héroe Moisés, con ello llegó hasta el umbral de la autoconsciencia de su propia

osadía, de la imposibilidad de un todo estético que se convierte en tal gracias al contenido metafísico absoluto, mientras, sin embargo, no podría contentarse con nada menos. Sin duda las obras de arte importantes son en general las que aspiran a un extremo; las que se destruyen en el intento y cuyas líneas quebradas quedan como cifras de la innombrable verdad suprema. Así, Moisés y Aarón es un fragmento en sentido enfático, y no sería muy descabellado explicar desde lo inacabable por qué no ha sido acabado. Pero será difícil que lo circunscriba esa idea de lo trágico, del irresoluble conflicto entre lo finito y lo infinito, que Schönberg asumió como tema. En la imposibilidad que su obra refleja como la propia se impone más bien una que no se pretendía: las grandes obras se pueden reconocer en la diferencia entre lo que de ellas resulta y su intención propia. La imposibilidad es histórica, la del arte sacro hoy, probablemente la de la obra maestra perentoria, que todo lo incluye en sí, que Schönberg tenía en mente. Lo que quería superar toda subjetividad tenía que producirlo subjetivamente un yo soberanamente fuerte en medio de todos los débiles. Entre lo transubjetivo, trascendentemente perentorio, que se vincula a la Tora, y la legalidad libremente estética de la obra, se abre una brecha. Este antagonismo se funde con el que es el tema, y se convierte inmediatamente en la imposibilidad de la obra. Algunos teólogos han deplorado que la definición del monoteísmo como «pensamiento», es decir, como algo que se supone de manera meramente subjetiva, rebaja en el texto la idea de la trascendencia que debe no obstante ser el contenido de ese pensamiento. En lo lingüísticamente inadecuado se manifiesta, sin embargo, algo verdadero: que de otro modo que como algo subjetivamente supuesto –la filosofía diría: de otro modo que como idea– lo absoluto no era presente al instante de la obra. La obra tenía que malograrlo al conjurarlo, pues con ello lo hace dependiente del que lo conjura, condicionado. Pero le hace a lo absoluto el honor de no fingirlo como algo dado, indefectiblemente transmitido, sino determinarlo tal como sólo a ella le sigue siendo accesible, aun cuando con ello lo niegue. Cuando Schönberg, en la época de la Primera Guerra Mundial, pidió a Richard Dehmel aquel poema para un oratorio que luego se vio obligado a redactar él mismo, habló de la religiosidad que todavía es posible para un hombre de hoy en

día; incluso sus últimos textos, durante cuya composición murió, se titulan Salmos modernos . En esto se expresa tanto el barrunto de una conexión entre la posibilidad de obras sacras y la situación objetiva, como objetivamente la cuestionabilidad de un arte teológico que por su cuenta se arranca a su época.

La imposibilidad misma de la obra de arte sacra se hace tanto más inexorablemente patente cuanto más altas las pretensiones de la obra; cuanto menos busca protección fuera de su dominio. Schönberg se atreve a ello con la modestia del pathos más grande. No basta ni siquiera el hecho de que ningún individuo sea ya capaz de aquella piedad subjetiva que el relato bíblico presupone. Probablemente, Bruckner era anacrónicamente creyente, musicalmente inspirado como sólo un compositor puede serlo, y tampoco a él, si no ya al Beethoven de la Misa solemne , se le abrió la tierra prometida. La imposibilidad alcanza hasta las premisas objetivas de la forma. Las obras de arte sacras –y el hecho de que Moisés y Aarón se escribiera como ópera no cambia nada en el hecho de que sea una obra sacra– afirman por sí su contenido como obligatorio, más allá del anhelo y de la expresión subjetiva; ya sólo la elección de pasajes bíblicamente canónicos comporta tal pretensión. Vive cabalmente en el pathos de la música de Moisés y Aarón , cuya intensidad incorpora en cada instante un nosotros, una consciencia colectiva previa a la emoción individual, algo así como el acuerdo de una comunidad. De lo contrario, sobre todo el predominio de los coros sería impensable. Sin esta extensión, es decir, meramente como la llamada lírica religiosa, la música discurriría, sin referencias o bien ilustrativamente, junto a los acontecimientos. La compulsión a desplazar a la música el lugar espiritual de éstos, a organizar la música de tal modo que en ella suene aquello en que los acontecimientos se basan: precisamente la seriedad estética la obliga a un comportamiento colectivo. Ella debe tender la mano al culto si no quiere malograr aquello de lo que trata. Pero una música para el culto no puede ser querida. Quien la busca de por sí atenta contra su propio concepto. Debería ser, en lenguaje hegeliano, sustancial; según el contenido y la forma, sustentada por la sociedad a la que se dirige. El anhelo, ni siquiera la necesidad, basta: un mundo secular tolera a duras penas un arte sacro. La grandeza de Schönberg es que afronta la contradicción, no

la suaviza, sino que la arrostra sin reservas. No se rehúsa la cita del pasado, los gestos tradicionalistas, allí donde la tradición ya no vale. Al renunciar al «como si», de lo cual su antípoda Stravinski esperaba justamente lo que Schönberg no busca más que cuando acierta de lleno con el asunto mismo, sigue siendo, incluso como compositor religioso, del más consecuente objetivismo, estrictamente funcionalista. Pone su confianza, por así decir ciegamente, en la forma autónoma de la estructura estética, no se deja arrastrar por el punto de vista únicamente cuya asunción conviene a la música. No debe haber ningún compás que la composición, mediante el sujeto compositivo, no pueda por sí transmitir, llenar. Quiere con ello lograr lo que rehúsa usurpar. Su pregunta kantiana sería radical sin pseudorradicalismo ontológico: ¿cómo es en general posible la música cúltica sin culto? La suya es una vía de la negación determinada: la del añadido subjetivo. La crítica productiva de éste se entrelaza con el constructivismo. Así como la acción cúltica, según la idea de algo que se desvela en el lenguaje verdadero y no de algo meramente supuesto, obedece a una legalidad que se consuma por encima del espíritu de los que de ella participan, así la construcción musical, para la que el sujeto no ha menester nada más que la propia fuerza y el material preformado, debe trascender de por sí la esfera del sujeto. La pureza del procedimiento quiere excluir lo que a la música siempre le es meramente impuesto por el individuo. Ésta es la intención más íntima y, casi es superfluo decirlo, incluso objetiva, oculta al compositor, de su obra. La inhumanidad a la que la gran música se aproxima a medida que se aleja de la contingencia de algo por expresar convierte a esta intención en algo sobrehumano. Por supuesto, en la imagen de algo sobrehumano. Pues justamente la pureza carente de intención de la estructura es, por su parte, resultado de la subjetividad y la intención. Sólo ella instaura, mediante el despliegue de sus medios de expresión, esa inexpresividad en la que cree tener la verdad teológica. Si el texto provoca la irritación teológica al hablar del Dios Uno como del pensamiento, entonces este escándalo, hecho casi irreconocible por el poder del arte, se repite en medio de la complexión musical. Lo absoluto que esta música quiere alcanzar sin subrepción es ella en cuanto su propio pensamiento, él mismo lo que menos desearía la

fábula, imagen de lo sin imagen.

La prohibición judía de imágenes en torno a la cual se centra el texto define al mismo tiempo el enfoque musical. Otro coro del Opus 27 comienza: «No te harás ninguna imagen». La música es el arte sin imágenes y estaba exenta de esa prohibición; ésa es sin duda la clave de la relación entre la música y el judaísmo. Sin embargo, en las fases históricas de la musica ficta , del stile rappresentativo, de la música expresiva que hace sensible algo distinto de lo que ella misma es, la música se imbricó en la esencia figurativa de todo arte europeo. La unidad progresiva de las artes, que se debe a la racionalización de éstas, al creciente dominio del material, al mismo tiempo hizo también de ellas, en su conjunto, una zona de protección de aquello mítico que tanto la racionalización como la prohibición de imágenes proscriben. La música aprendió a imitar. A lo cual tuvo Schönberg que pagar involuntariamente, con abismal ironía, su tributo. Aarón, el hombre de las imágenes y la mediación, en la ópera tiene que cantar, se sirve del lenguaje sin imágenes. Pero Moisés, el representante de la prohibición de imágenes, en Schönberg no canta, sino que habla: el tabú veterotestamentario sobre la expresión, él no puede concebirlo dramatúrgicamente sino comunicándolo de un modo que según el relato bíblico difícilmente le está permitido. En un tema de índole ordinaria tal cambio dramatúrgicamente causado –y no es el único– sería indiferente; aquí, donde el tema mismo se reviste con la autoridad del texto sagrado, raya en la herejía. Muestra la miseria de un arte que aborda puramente como arte y puramente de por sí ese texto. Pero el objetivismo del maestro querría dominar la ingrata tarea de la música, ser la imagen de lo carente de imagen. Hasta tal punto es el objetivismo su metafísica. La música no debe adornar, sino ser verdadera, escribió en una ocasión, y sin duda puede pensarse que para él el carácter expresivo y el figurativo de la música acabaron finalmente por caer bajo el veredicto de Loos: el ornamento es un delito. A pesar de ello no renegó del momento expresivo que su historia ha grabado en la música y del cual su material ya no se desprende, no se niega, ni se erradica por la fuerza. El pathos que recorre toda la obra y que proclama vívidamente a qué región aspira surgió en la expresividad del propio pasado de Schönberg, y ésta marca innumerables momentos

individuales, como también en la auténtica música sacra temprana, la bachiana. Sólo que este momento expresivo es peculiarmente discontinuo, no es ya el del sujeto compositivo que está ahí detrás de la partitura y se expresa a través de ésta, sino el de las dramatis personae . Con ello es relativizado tanto como incorporado a un todo que en lo decisivo no quiere en ningún caso ser ya expresión, y al menos expresión del artista. Algunas frases de Schönberg sobre la Novena sinfonía de Mahler bien podrían, sin duda, definir el canon de su propia obra: «En ella el autor apenas habla ya como sujeto… Esta obra no se mantiene en el tono del yo. Ofrece constataciones por así decir objetivas, casi desapasionadas, de una belleza que sólo puede percibir quien puede renunciar al calor animal y se siente a gusto en la frialdad espiritual»[3]. Entre el compositor y la composición se intercala un tercero: la forma operística. Schönberg quizá fue movido a la elección de ésta por el hecho de que la subjetividad ni puede ser pasada por alto musicalmente, ni por otra parte conviene como criterio de una obra sacra. Se convierte, por así decir, en algo secundario, en un medio. El que se expresa ya no es el compositor, sino los protagonistas y antagonistas en los que se inflama la objetividad musical del conjunto. Por eso para un proyecto absolutamente desprovisto de sensualidad se recurre al más sensual de todos los tipos musicales. La ópera Moisés y Aarón es musica ficta , pero en cuanto superada. A la esencia figurativa de la música, que espanta a la idea de una obra no figurativa, se la carga de figuras individuales, como si lo no figurativo resultara del hundimiento de éstas. Como si: pues esta consumación misma no deja de ser una ficción.

Cabe preguntar qué, a la vista de tan inmensas dificultades, produjo la concepción de la obra, del mismo modo que casi veinte años antes la de La escalera de Jacob . No es producto de una funesta voluntad estilística de monumentalidad, de nada ilegítimamente autoritario, de la índole de gran parte del arte figurativo del siglo xix , desde Puvis de Chavannes[4] hasta Marées[5]. En principio, el impulso lo proveyó ciertamente la situación individual de Schönberg. Aunque sus padres no parecen haber sido ya ortodoxos, en este descendiente de judíos de Bratislava perteneciente a una familia de Leopoldstadt[6] difícilmente emancipada por completo cabe suponer una

subterránea tradición mística, lo mismo que en no pocos de sus contemporáneos de similar origen, Mahler, Kraus, Kafka. La Ilustración, como se puede deducir de ciertas manifestaciones autobiográficas de Schönberg, desplazó la herencia teológica a lo apócrifo. Especialmente el momento de la superstición, que en la vida de Schönberg se mantuvo tenaz y sobre el que él mismo reflexionó, forma sin duda parte de un misticismo secularizado. Las experiencias del prefascismo alemán, entre las cuales él redescubrió su judaísmo, debieron de liberar esa corriente subterránea: Moisés y Aarón fue compuesta inmediatamente antes del advenimiento del Tercer Reich, sin duda como defensa contra lo que se avecinaba; luego, incluso tras la caída de Hitler, no volvió sobre la partitura. Un complejo central de ella, la danza en torno al becerro de oro, fue estrenado pocos días antes de su muerte. Pero ese ir hacia dentro de la música de Schönberg, la desmesurada intensificación de su exigencia inmanente de verdad, tiene rasgos latentemente teológicos más allá de tales contextos biográficos. En el Cuarteto en fa sostenido menor de 1907/1908, una pieza quizá nunca superada por Schönberg, la elevación hasta la erupción, especialmente en el Final de otro planeta[7], es tan genuina y poderosa como sólo se da en Mahler. La propia necesidad de expresión en Schönberg, que rechaza la mediación y la convención y nombra lo expresado mismo, tiene como modelo secreto la revelación en cuanto la del nombre. Sea lo que fuera que impulsó subjetivamente a Schönberg a componer una obra religiosa, poseía desde el comienzo su aspecto objetivo, en principio puramente musical. Hace muchos años, un artículo de su entretanto fallecido discípulo Heinrich Jalowetz, uno de los expertos más sensibles, en Atril y batuta[8], llamó la atención sobre el hecho de que la obra de Schönberg, en cuanto la única relevante de su periodo, comprendía en sí todos los géneros, y de que eso tenía algo esencial que ver con el contenido de su música. También en esto fue Schönberg el antípoda de Stravinski, en el cual, al servicio del refus permanente, lo significativo se ligaba a la especialización y la especialidad. Mientras que la obra de Schönberg hacía saltar por los aires y fundía todas las categorías formales de las que la música tradicional esperaba una totalidad, algo redondo, en sí cerrado, que por así decir no deja nada fuera de su propio cosmos, el destructor Schönberg siempre quería él mismo lo total.

Por mor de esto dejó tras sí lo que la totalidad estética pretendía, en lugar de realizarlo. Su relación con la tradición del Clasicismo vienés es que se atuvo al espíritu de la totalidad de éste y lo aplicó inexorablemente contra su usurpación, como si sus composiciones debieran establecer el lenguaje de la música en su conjunto. La exigencia de coherencia inmanente en cada obra individual misma, más allá de todo a lo que había aspirado antes de ella, el ideal de la composición integral, era el de la música como totalidad. En sí fundamentada y flotante, su forma tiende a lo absoluto lo mismo que los sistemas de la filosofía de antaño. Como en éstos, en ella la herencia teológica se combina con el esfuerzo históricamente trazado para desde la libertad producirlo una vez más intrahumanamente. Toda música que aspira a la totalidad, en cuanto símil de lo absoluto, tiene su aspecto teológico, aunque no barrunte nada de ello; aunque, al erigirse como creación, se haga contrateológica. Al final de la historia de la integración musical, en las grandes obras este momento teológico aparece, por así decir, desnudo. Pero la compulsión a ello es intramusical: para satisfacer su propia norma de logicidad, de astringencia, que la ha moldeado en su tradición moderna, la de su racionalización, la música debe tratar de ser totalmente coherente, de ajustarse sin fisuras, de convertirse en una totalidad. Lo que escapase a ésta sería ya una falta artística. Cuanto más densamente trenzada está, cuanto menos tolera su organización la protesta y el apartamiento del oído, tanto más autoritaria se hace su propia manifestación. Su absoluta determinidad en sí misma la asemeja, quiera ella o no, a la manifestación de lo absoluto, incluso cuando, como la reflexión teológica de Schönberg y a diferencia de la gran filosofía, niega que la esencia pueda manifestarse.

A la compulsión intramusical la acompaña una ejercida por el contenido expresivo: el movimiento de la historia de los estilos. La intención de la música schönbergiana, que a cada compás lo haga sustancial la concreción musical de lo que en él sucede, corresponde, como se ha repetido hasta la saciedad y la mayor parte de las veces con una censura farisaica, a la reducción al individuo singularizado, que es puramente para sí. De hecho, la fase tardía de la sociedad individualista, a la cual pertenece Schönberg, está tan poco más allá de esa singularización cuanto más celosamente

colectiviza a los singularizados. El contenido espiritual que se ofrece a tal estado de consciencia no puede ser inmediatamente otro que el del individuo que se expresa a sí. De ahí la definición del arte de Schönberg como música de expresión extrema que la acompañó hasta el umbral del dodecafonismo. Ésta, no los vínculos personales, que ciertamente no faltaron, instaló entre los expresionistas al músico par excellence de la expresión. Pero la posición del mero ser-para-sí, junto al poderoso fortalecimiento de la individualidad, es al mismo tiempo su maldición, a la cual no puede escapar, pues resulta de lo objetivo, de la constitución global de la sociedad: la soledad. En general, meramente en cuanto expresión de la negatividad, del sufrimiento, hay probablemente expresión auténtica; en música sólo haría falta comparar la calidad de las piezas tristes y la impotencia de sean cuales sean las alegres. Cuanto más despiadadamente la prepotencia del mundo rechaza al sujeto a sí, a su ser-para-sí separado; cuanto más tiene éste que meramente postularse, tanto más doloroso el contenido que expresa; tanto más se convierte él en lo negativo. Schönberg, lo mismo que los expresionistas, experimentó esto en el círculo de su experiencia más estrecha, en el amor. Para la consciencia desgraciada [9], éste se convierte en una desgracia. El clímax de la desesperación en el Cuarteto en fa sostenido menor coincidía con las palabras del verso de George: «Toma mi amor, dame tu felicidad» [10]. A Schönberg lo impresionó decisivamente Strindberg; en el espíritu de éste puso en música esas palabras y de él se nutre su expresión lo mismo que su actitud formal. Con lo cual se desveló que la diferencia entre Strindberg y el neorromanticismo, cuya lírica inspiró a Schönberg, no es en absoluto tan radical como aparecía en la querella de las escuelas; tal como en los poemas del restauracionista Rudolf Borchardt, que abominaba de todo lo schönbergiano, resuena temáticamente la lucha de sexos. Algo de este estrato, también del de Weininger [11], acompañó a Schönberg a lo largo de toda su vida. Quien en sus primeros tiempos celebraba el amor libre, mostró luego odio a la sexualidad. Ésta colorea también el Moisés y Aarón : en él el monoteísmo se exacerba contra la poligamia; la idea de unidad en el espíritu prohíbe la multiplicidad del instinto en cuanto naturaleza amorfa. No es ésta la última razón por la que la obra se pone del lado del arte tradicional, que, difícilmente en beneficio

suyo, nunca ha dejado de dar su aprobación al poder histórico del orden triunfante. En el desarrollo de Schönberg, como en Strindberg, la expresión se invierte como negatividad, como sufrimiento de la persona en sí misma, se convierte en teología negativa, en conjuración de ese sentido objetivamente comprehensivo y reconciliador que se niega a la subjetividad absoluta y que sin embargo no puede escapar a sí. En los auténticos artistas no cabe pensar este movimiento de la cosa como externo a la actitud, como conversión. Las estridentes visiones expresionistas del retraimiento, como las que Schönberg pintó literalmente también en torno a 1910, son al mismo tiempo ya como fantasmas de la trascendencia; las figuras, desprovistas de realidad hasta convertirse en espectros, se parecen a terribles emisarios del más allá. En el Cuarteto en fa sostenido menor, el individuo sin esperanza se derrumba, y sin transición es contestado por la imago de su éxtasis. El giro teológico de Schönberg querría negar la negación que él percibe en su hora histórica. Verdad es que, al definirse como negativo, el enfoque ya postula esa positividad. Pero el propio ser de ésta no es garantizado por la postulación. Ésta es el reflejo de una falsa realidad, su imagen invertida en el espejo de la consciencia, no algo que sea en y para sí. En cuanto quimera, sigue marcada por lo falso. En el sistema positivamente perteneciente al lenguaje musical, esto no es menos evidente que en el salto de la teología negativa a la positiva. La ópera sacra de Schönberg no puede eliminar la individualidad dueña de sí misma como su más allá debe definirse.

La fuerza integradora de la obra no resuelve las contradicciones de la cosa misma. Prima vista , lo sorprendente es el efecto peculiarmente tradicional a pesar de la ascesis contra el tradicionalismo. Teóricamente, a la altura de Moisés y Aarón sólo estaría quien separa y vuelve a unir lo que en ella es tradicional y lo que es lo contrario. El clasicismo contre coeur [12] , la armonía del todo, apenas armoniza con los medios musicales empleados, difícilmente también con la idea de algo sacro que se arranca en lugar de estar de antemano dado ontológicamente, y cuya esencia es opuesta a la imperturbable objetividad del fenómeno. Si en la ópera bufa de Schönberg, que desde el punto de vista técnico allanó en gran medida el camino a la sacra, era rastreable una divergencia

entre los medios ineluctablemente trágicos, en un doble sentido disonantes, y la serenidad a la que aspiraba, en la obra bíblica el principio de estilización, la objetivación, tiene, a la inversa, un efecto moderador. Ésta extrae a las disonancias individuales su veneno, apila lo que habla y tiene que hablar de sufrimiento, como si fuera de piedra. La manera más simple en que se podrá describir es con el hecho de que la música, disonante desde el primero hasta el último compás, no suena disonante ni por un segundo. Schönberg transformó los vocablos expresivos en material tan grandiosamente como incuestionablemente son éstos neutralizados al hacerlo. Esto está técnicamente mediatizado por la escritura, un arte sin par de la disposición, que divide en sí los sonidos multitónicos de tal modo que en su equilibrio el coeficiente de rozamiento se disipa. En cuanto la escritura, es decir, las proporciones sonoras, sustituyen, ante todo también en la vertical, lo que antes se lograba en la dimensión armónica, la distinción entre consonancia y disonancia pierde por entero su raison d'être . El constructivismo total crea una especie de estilo lapidario, pese al nivel formal incomparablemente mucho más alto, en el efecto no muy diferente que en el neoclasicismo. En la ópera veterotestamentaria la atenuación y el distanciamiento que se dan en el dodecafonismo mismo se convierten en principio formal. Sin recurrir a floreos, lo que a veces resuena es el oratorio de la era de Bach y Haendel, simplemente en virtud del gesto musical y de la coerción del procedimiento; así al principio de la primera escena del segundo acto, con la melodía ariosa del sacerdote: «Cuarenta días llevamos ya aquí». Incluso hay reminiscencias abiertas de la doble fuga vocal, como en la cuarta escena del primer acto: «¿Traéis la exaltación, el mensaje del nuevo dios?». Todo lo cual, y la indiscutida prioridad del todo sobre los detalles, que el compositor asegura con mano de hierro, contribuye a un cierto estatismo. El paradójico tradicionalismo de una composición que en cuanto integral querría excluir lo que no arranca a su material no lo causan las formas ocasionalmente citadas, sino aquello para lo que la integración tecnológica no basta, los caracteres. Mientras que en éstos la fantasía del compositor impera aparentemente sin trabas, en ellos se impone lo que del pasado se acumula en el sujeto compositivo: la declamación enfática, modos de escritura como el contraste entre un cantus

firmus y sus contrapuntos, el peso propio, como en los oratorios, del sonido coral, incluso las curvas de los cantos solistas. Pero semejantes momentos no son de ningún modo los de un desfallecimiento compositivo. La tradición latente busca cobijo en los sectores que el dodecafonismo sigue liberando y en los que sobrevive lo que la representación habitual de lo musical tapa. Cuéntanse aquí también la agógica, los ritardandi , los efectos stentato , aceleraciones y cosas parecidas: son tratados como siempre, cumplen la misma función que antes y se preocupan de la comprensibilidad. Por ellos cabe enterarse de lo que movió a la generación más joven de compositores a incluir también en la construcción las relaciones temporales: precisamente lo liberado, el sector temporal, no era todavía libre en el dodecafonismo, rudimento de un lenguaje musical que de por sí arrastra un sentido que en tal figura, en cuanto no homogénea con él, critica la construcción. Pero lo no moderno de Moisés y Aarón es consecuencia de la maestría. La soberanía con que Schönberg dispone de su música poda, por así decir, de sí lo reluctante y la pule; lo que él domina por completo, de lo que nada sobresale ya, deja también de ser chocante. Por eso las partes eruptivas y expresivas se convierten doblemente en imágenes, símiles de la expresión. El todo les asigna su lugar, las domestica y las hace inauténticas. Lo mismo sucede con la dimensión tímbrica, que en Moisés y Aarón se integra en la construcción como en casi ninguna otra obra anterior de Schönberg. En cuanto medio utilizable entre los demás, no sólo se emancipa plenamente, sino que justamente por ello pierde los valores de distanciamiento que en muchas piezas tempranas de Schönberg, uno de los más grandes instrumentadores, le pertenecían. La obra induce a especulaciones heréticas sobre el concepto mismo de destreza. En la fase expresionista Schönberg no lo tenía en gran estima y escribió que había que liberarse de la creencia en que la técnica era la única vía de salvación. Luego, sin embargo, volvió a honrar con todo rigor el concepto mismo de técnica musical. Con razón: sin técnica, algo distinto de la suma de lo realizado en el material, la música no puede hacerse perentoria en absoluto. Pero, al mismo tiempo, junto a ello la idea de destreza siempre implica el poderlo hacer como justamente se hace, como debe ser; y, al convertirse por entero la obra en como debe ser, no

se convierte en lo que debe ser. El mismo deber-ser sería una trascendencia de todo aparato constrictivo: una libertad realizada. La imposibilidad a priori del arte sacro hoy en día y tal problemática de la destreza en cuanto el arte perfecto, engranan exactamente entre sí en la ópera sobre Moisés .

Pero el principio del saber cómo algo ha de ser repercute también sobre el estilo de la obra. Con un resto de ingenuidad quizá necesario, él se abandona aquí a lo probado. Ciertamente, Schönberg no se deja seducir por las fórmulas para la revitalización o la renovación de la música sacra. De lo que a cambio trata, sin embargo, es de equilibrar la monumentalidad y la tendencia al desarrollo puramente musical, como antes había hecho Wagner. Éste extendió igualmente la crítica de las convenciones del teatro musical de una manera tan radical como sólo era posible en el horizonte de su época, y no obstante quiso al mismo tiempo que lo monumental fuese testimonio de lo sacro. Se imaginó lograrlo con los mitos. Éstos son inalcanzables para la subjetividad que lo ansía mientras suspende el canon formal tradicional que fue el único que antaño permitió la monumentalidad musical. Moisés y Aarón es tradicional porque la ópera sigue sin fisuras la dramaturgia wagneriana, se comporta con el relato bíblico no de otro modo que como la música del Anillo o del Parsifal con su texto. Lo que está en cuestión es la idea de representar con medios dramático-musicales el acontecimiento sacro, es decir, precisamente no mítico, sino antimitológico. Pero la esfera wagneriana de las pasiones no es la de la teología en que Moisés y Aarón se mueve. Si la transposición a la pasión quiere arrancar la obra a la ilusión estatuaria, humaniza a cambio aquello sobrehumano que, sin embargo, únicamente en cuanto algo sobrehumano legitima el principio estilístico monumental. Por otro lado, el principio estilístico dramático-musical queda por detrás del Schönberg más avanzado. Curiosamente, el Moisés , como antes ya la ópera bufa, pasa por alto el hecho de que en las obras escénicas de su fase revolucionaria, Erwartung y La mano afortunada , Schönberg había renegado de los constituyentes del drama musical wagneriano. La irrepetibilidad de las células atonales tiene algo de antiarquitectónico y de antimonumental; la literalidad de la expresión se niega al principio dramático-musical de estilización

que en Wagner filtra de antemano la expresión y fuerza una reducción de las dimensiones. Pero entonces, una vez el efervescente lenguaje musical del expresionismo schönbergiano se ha coagulado hasta convertirse en material tanto como en la construcción integral del Moisés , de él se han apartado las expresiones que sin embargo su ideal dramático-musical exige a su vez. El corte tradicional de los caracteres musicales individuales lo dictan tales calamidades dramatúrgicas. Como la dramaturgia conserva aquello que de por sí, según su pura configuración, ni en cuanto expresión ni en cuanto construcción la música provee ya con la misma espontaneidad, en ella los caracteres expresivos dramático-musicales se infiltran y en cuanto incrustados son tomados de la tradición. El lenguaje musical roturado, hasta en lo más íntimo nuevo, habla como si fuera el antiguo. Especialmente el pathos arrancado a la música por el hábito específicamente judío de la teología y por el patriarcalismo de la figura principal, el gesto de mando, tan ajeno a la expresión en cuanto sufrimiento como a la construcción distanciada, no debe sino serle insuflado, en reminiscencia del patetismo dramático-musical, al asunto musical. Es asombroso con qué fuerza fulminante Schönberg, pese a todas las incompatibilidades, consiguió esto cuando el mismo momento patético se había vuelto ya anacrónico. En la actualidad la sensibilidad se rebela contra ello porque tiene –y ése es el precio de lo incrustado– algo de mímico, de afectado. Tampoco en las imágenes bíblicas del periodo tardío de Chagall son ya los contenidos teológicos sustanciales, los del espíritu objetivo. Éstos se han de buscar en la fantasía subjetiva en cuanto el órgano de la memoria colectiva, luminosos como cuentos y sin embargo con un regusto decorativo, de imagen infantil nostálgicamente restaurada. Lo que, inevitablemente, se le aproxima en la ópera schönbergiana desmiente la hiperclara idea de ésta. La fuerza estética para la sensibilización trabaja contra lo que ella realiza.

En algo sumamente obvio para el oído, el principio dramático-musical le para los pies al plan dramático-musical. La identidad del lenguaje musical en toda la obra, estrictamente sostenida según el modelo wagneriano y doblemente por la construcción en sí, no tolera lo que el tema exige más que nada, la drástica separación de la esfera monoteísta de Moisés y la mítica, la regresión a las

deidades tribales. El pathos de la música es el mismo en ambas. Hasta tal punto están íntimamente entrelazadas la problemática del estilo y la de la configuración realizada. Las dos remiten al contenido. En Wagner el lenguaje y la factura en sí unitarios eran, lo mismo que los del relato épico, adecuados en la medida en que todos los sucesos se insertan en el enmarañamiento sin escapatoria de las culpas en el mito. En Schönberg el círculo vicioso debe suspenderse: la cesura sería decisiva. Lo intermitente debería convertirse en música. La unidad indiferenciada, de la que sin embargo la integración a toda costa no puede dejar nada exento, entra en conflicto con la idea misma de lo Uno. Moisés y la danza en torno al becerro de oro hablan auténticamente el mismo lenguaje en la ópera, la cual quiere mostrar que no son el mismo lenguaje. Con ello se aproxima uno al fundamento del tradicionalismo en Schönberg, que sólo en las últimas décadas, especialmente desde su muerte, se ha hecho visible. El lenguaje musical en cuanto órgano del sentido sigue siéndole unánime en sí e incuestionable. Por eso se cree capaz de decirlo todo, en la misma medida, en todo momento. Justamente fue esta incuestionabilidad del lenguaje musical lo que sin embargo hicieron tambalearse las innovaciones de Schönberg. La radical separación de todos los rasgos y momentos de la composición no les permite ser ya inmediatamente esa especie de universalidad que durante tanto tiempo comportaron el sistema de categorías tonal y su tesoro casi conceptual de formas. Pero entonces tampoco pueden ya pasar sin crítica las configuraciones paralingüísticas que presuponen la universalidad del acervo tonal. Es como si un lenguaje cuya fibra se hubiera modificado hasta lo más íntimo se hablara con la entonación sintáctica al uso. Eso introduce el carácter de ficción incluso en la construcción que tan enérgicamente se le opone. La situación remite a una ilusión de la que el espíritu burgués casi nunca se ha desembarazado: la de la eternidad ahistórica del arte. Complementa exactamente esa actitud decorativa de la que las innovaciones schönbergianas se habían liberado. La creencia en el genio, transfiguración metafísica del individualismo burgués, no permite dudar de que a los grandes todo les está abierto en todo momento y de que siempre pueden alcanzar lo más grande. Ninguna duda cabe sobre la categoría misma de grandeza, ni siquiera en Schönberg. En cuanto escepticismo con

respecto a tal creencia, que se basa en la asunción ingenua de toda la cultura, tiene, contra Schönberg, razón esa especialización a la que él naturalmente se oponía porque obedece a la división del trabajo y renunciaba a lo estéticamente extremo, a la única legitimación del arte. En las fragmentarias obras capitales de Schönberg –el término obra capital es sintomático– alienta algo de ese espíritu que Huxley fustigaba en una novela temprana. La grandeza, la validez universal, la totalidad de los maestros y de las obras maestras de antaño caben recobrarse con sólo que uno sea lo bastante fuerte y genial para ello; un vestigio de la actitud que apela a Miguel Ángel contra Picasso. Tal ofuscación en cuanto a la filosofía de la historia tiene, por su parte, sus causas desde el punto de vista de la filosofía de la historia, la sensación de falta de autenticidad, la sombra de la obra moderna individuada. La superación de esta ofuscación relativizaría la idea del gran arte, que a su vez es la única que establece la medida de la seriedad estética sin la que nada estético puede ya escribirse en absoluto. Schönberg puso de manifiesto una antinomia del arte mismo. Para él el argumento más fuerte es que la llevó, a ella que en verdad no era meramente individual suya, hasta las células más íntimas de su obra. Escapar a ella no depende ni de la voluntad ni de la fuerza de ninguna obra. El error de que para dominar en arte los contenidos más elevados uno tendría que manejar o representar los contenidos más elevados, al cual ya la estética hegeliana pone término, tiene el mismo origen. El contenido que se sustrae se supone atraparlo encadenándolo a los temas a los que según la tradición fue antaño inherente. En vano. La prohibición de imágenes va más allá de lo que podía pensar el mismo Schönberg, que la respetó como pocos. Hacer inmediatamente temáticos los grandes contenidos en la obra de arte significa hoy en día proyectar su copia; pero con ello, inevitablemente, escapan a la obra de arte en cuanto lo que en sí mismos son.

Tras todo lo cual, la cuestión fructífera ante Moisés y Aarón es la de qué se ha hecho, no obstante, de la obra; la de la posibilidad de lo imposible, en resumen, con una palabra anticuada, su salvación. Lo que podía lograrse cabe buscarlo en la especificación, en la estructura interna. En ella se sigue verificando la aversión de Schönberg al concepto de estilo, su simpatía por lo concretamente

configurado. Por más que Moisés y Aarón sufra por aquello en que se ha convertido la idea de obra capital, Moisés y Aarón es al mismo tiempo, sin embargo, su obra capital, una obra capital quand même [13] y por última vez. El concepto tradicional de maestría ha sido socavado, pero la ópera lo llena. Lo que pueda faltarle de literalmente inaudito lo compensa el hecho de que su música es en ella dueña de sí como nunca antes y logra con seguridad inquebrantable la identidad de intención y composición. Sus fuerzas han confluido: una intuición originalísima, una articulación perfecta como la que cristalizó en sus obras instrumentales, ese impulso a ir al todo, no meramente herencia beethoveniana, sino su propia forma de reacción musical, que le distingue de toda la demás música de su tiempo. En Moisés y Aarón el élan sinfónico de La mano afortunada y La escalera de Jacob se ha de pensar unido a la capacidad de organización polifónica que había adquirido en los trabajos dodecafónicos anteriores a la ópera bíblica. De ahí resulta una grandeza de tono más allá del pathos de la declamación. Asalta inmediatamente, de la manera más constrictiva, sin duda en la última escena del segundo acto, al mismo tiempo la última de la ópera que compuso, el regreso de Moisés. Pero esta grandeza de tono, como en la última sección de esa escena, con su acompañamiento al unísono, no corresponde al convenu de la gran simplicidad. A riesgo de un primitivo malentendido, podría decirse que tiene que ver más bien, a la inversa, con todo lo que esta música amontona y con lo que llena el vacío musical. El oído atento debe comportarse con ella como la mirada de quien entra en una catedral y es arrastrada hacia lo alto. La grandeza sería entonces lo mismo que la polifonía extrema, una pura consecuencia del procedimiento compositivo interno, independientemente del gesto. La complejidad se alcanza pronto, ya en la primera escena con la entrada del coro «unidos al único Dios», luego de manera colosal en la tercera, la escena del anuncio. Pero esta complejidad cabe oírla sin aminoración, sin velos, oírla completamente; como tal no sorprende. Ése puede constituir el secreto singular de la grandeza. Como todo lo musicalmente importante, tiene su lugar técnico, y ciertamente en una multiplicidad de procedimientos. El más simple es el aumento paulatino en la riqueza polifónica, siguiendo la pauta del conflicto que se despliega. En ninguna otra de sus obras sigue

Schönberg tan fielmente y con tanta superioridad la regla de que la inversión compositiva –en primer lugar quiero decir la abundancia de lo que acontece simultáneamente– debe estar en proporción con el contenido musical, con lo compositivamente representable. En el Moisés se emplea al máximo. En ninguna parte hay, casi en el sentido de material sonoro, tanta música, tantas notas como aquí ad maiorem Dei gloriam . La densidad de la factura se convierte en el medio en el que lo inefable debe aparecer sin usurpación. Pues ella es la que la propia consciencia musical de Schönberg puede establecer en el material total y coherentemente.

La fuerza formal es equivalente a la riqueza. Configurada hasta en el último detalle, se articula como todo tan palpablemente que lo abrumadoramente diverso se compila comprensiblemente gracias a la diferenciación en sí. En contraste con la praxis dramático-musical, Moisés y Aarón propende a lo intermitente, a la composición por secciones. En fases posteriores del dodecafonismo esto se extiende también a la composición instrumental. Pero la disposición por escenas y, dentro de éstas, por sectores netamente separados entre sí, no pocas veces muy cortos, en especial la relativa autonomía de las partes corales, no es ordenada arquitectónicamente, desde arriba. Se sigue inmediatamente la estructura del texto. Incluso en la forma en el sentido más estricto, en la organización temporal, el principio constructivo y la vida propia de los detalles se equilibran óptimamente; la sucesión de las llamadas entonaciones resulta, de manera inconfundible y deliberada, en ciertos paralelos con el oratorio de tipo antiguo. Es asombroso el tour de force en que, pese a la dramaturgia wagneriana, la partitura, por mor de su completa construcción articulada, elimina la melodía infinita sin no obstante hacer un guiño a la ópera de números. La articulación es reforzada mediante un procedimiento que Schönberg había igualmente probado en De hoy a mañana : la alternancia de complejos casi recitativos y más cerrados. Incluso en Wagner, debajo de la superficie transparece esta misma bipartición; obviamente, en lapsos temporales muy grandes no cabe en general componer de tal modo que cada compás esté a igual distancia del centro, sea igualmente perentorio, como antaño implicaba el ideal schönbergiano. Si así fuera, lo perfectamente compuesto en su totalidad, degeneraría en

monotonía. Evidentemente, los recitativos no están exentos de la construcción; también en ello se ocupa de esto la serie; incluso lo en ellos no perentorio es configurado. Pero la tensión de la que la música de Schönberg vive en general y que en Moisés y Aarón , si así se puede decir, se hace temática, la de expresión y construcción, sin duda se convierte como tal, por el contraste entre partes recitativas y cerradas, en musicalmente conformadora. Dentro de la totalidad, las partes recitativas, a menudo reminiscentes del vocabulario del Schönberg expresionista, representan el momento expresivo y las cerradas el auténticamente constructivo. La alternancia crea, por consiguiente, no sólo aire, sino que, al mismo tiempo, lo que no cabe superar en una simple unidad también lo domina al ser ello mismo elevado a principio del decurso. Moisés y Aarón tiene su unidad en un dualismo estrictamente llevado a cabo. Las partes cerradas se redondean no meramente por su polifonía, sino por la estructura rítmica. A menudo se erigen sobre modelos rítmicos eficaces, como aquel en compás de 6/8 de la danza en torno al becerro de oro. Entonces son a su vez arrastradas a la variación evolutiva. Pero las más homófonas secciones recitativas se mantienen, según el antiguo procedimiento expresionista, libres de repetición. También la escritura es variable; de ningún modo faltan complejos relativamente simples e incluso, al comienzo por ejemplo, acórdicos. La función de la orquesta en el todo es, con excepción de las piezas de danza del segundo acto igualmente articuladas por secciones, acompañante. Con preferencia, Schönberg divide la orquesta en un sector auténticamente polifónico y uno de soporte. Para ello se utiliza toda la gama del espacio sonoro de la orquesta. Como en todas las obras vocales de Schönberg, las partes vocales son siempre voces principales. Con respecto a ellas, las melodías autónomas de la orquesta gustan de situarse por encima de la voz cantante o en el extremo grave, de manera que aun con el más denso tejido orquestal las voces cantantes, por supuesto duplicadas de modo absolutamente instrumental, se impongan. Son característicos los arcos melódicos de los violines, al mismo tiempo dentados y sumamente amplios. En Moisés y Aarón el Schönberg maduro se muestra, a través de la técnica orquestal, como discípulo de Mahler, con el cual, desde el punto de vista del lenguaje musical, no tiene nada en común. El respeto por la claridad, por el efecto,

por así decir, se vuelve productivo para la composición en sí. El omnipresente control de que todo lo que ocurre sea audible; la transparencia sin par de lo más complejo gracias al empleo de todos los registros crea el inconfundible sonido de la ópera. Éste es en sí infinitamente diferenciado y sin embargo unitario, tan lejos de la monumental manera de grupos y familias sonoros escuetamente yuxtapuestos como de lo difuso de los neoalemanes y los impresionistas. El más bien modesto aparato orquestal desata insospechadas fuerzas en la mano que lo domina, por cuanto ésta al mismo tiempo se acomoda a él a partir de la más profunda experiencia. La claridad productiva sirve a la melodía. De conformidad con una tradición incontestada, afirma la primacía. El ideal compositivo de Schönberg no permite que ponderaciones estilísticas sacrifiquen ni la sustancialidad del melos ni la prelación de los pensamientos. Pero el cálido y sumamente expansivo melodismo, más fluido en Moisés y Aarón que nunca desde la juventud de Schönberg, es conducido de una manera absolutamente novedosa. Ésta aún espera su análisis. El melos debería partir del ritmo del lenguaje y de su asimetría. Luego, en la serie ciertas figuras básicas en todos los casos dotadas del ritmo del lenguaje se hacen temáticas, llenas de energía para la deducción melódica. La línea nunca decae tras la formulación de los modelos plásticos iniciales. Prosigue sin que no obstante se desvanezca la diferencia entre escritura y continuación[14]. La adopción del ritmo lingüístico prosaico, junto con la necesidad de inventar figuras particularmente características precisamente desde el punto de vista rítmico, hace que en Moisés y Aarón , en cuanto uno de los principales medios para la articulación, destaque especialmente ese elemento. Nunca, sin embargo, el primitivismo rítmico, la marcación de los acentos, se confunde con la fantasía rítmica. Ésta debería ser sobre todo provocada por la danza en torno al becerro de oro. Sin ninguna monotonía en la percusión, es de la máxima fuerza de impacto.

Con el concepto de ésta se alcanza la plena medida de lo logrado en la ópera bíblica. Se intensifica con lo que en principio se le opone aparentemente, la enorme complejidad de la música. Se libera por completo la suprema capacidad de Schönberg, la combinatoria, la exacta representación de los más diversos

acontecimientos simultáneos. En él la idea de la unidad de lo múltiple se convirtió en un don sensiblemente musical. Él podía no sólo pensar como una sola cosa lo más extremo en lo diverso, sonando simultáneamente, sino inventarlo: en esto culmina en él la tradición de una música obligadamente compuesta. Esa capacidad manifiesta su ingenio metafísico. La unidad de lo imaginado satisface en él verdaderamente aquella idea que el texto trata. Lo impactante del efecto y la unidad de lo complejo son lo mismo. De ahí la simplicidad del resultado. La complejidad no es en ningún pasaje suprimida, sino conformada hasta la evidencia. Si en la partitura todo se oye claramente, se oye así gracias a su claridad al mismo tiempo sintética. En La mano afortunada , que, en cuanto a complejidad, con lo que mejor sigue pudiéndose comparar es con el Moisés y Aarón , se superponen estratos o capas. Aquí se transforman en voces reales. Su superposición se convierte en interpenetración. Pero el hecho de que la combinatoria no sea, como le encanta reprochar a Schönberg, la muletilla automática, fruto de la reflexión intelectual, sino que sea sensible; de que viva en la imaginación, en la representación viva, es más que un aspecto subjetivo, psicológico, del proceso compositivo: guarda profunda relación con la cosa. Cuando sobre una pieza no estrenada se le preguntó a Schönberg: «Entonces, ¿usted aún no la ha oído?», respondió: «Sí, al escribirla». En tal imaginación lo sensible se espiritualiza inmediatamente, sin perder nada de concreción. Lo que se realiza perfectamente en la representación se convierte por tanto en algo objetivamente uno, como si el ingenio musical llevara a cabo en Schönberg una vez más ese movimiento de las divinidades tribales al monoteísmo, cuya historia la de Moisés y Aarón concentra. Si la época rechaza la obra de arte sacra, en su final, sin embargo, da por sí lugar a la posibilidad en cuyo horizonte comenzó la era burguesa.

[1] Gershom Scholem (1897-1982): filósofo alemán. Fue un eminente estudioso de la cábala y una autoridad en misticismo judío. En 1923 emigró a Palestina, que se convirtió en su residencia permanente. Desde 1925 hasta 1965 fue profesor en la Universidad Hebrea. En 1946 fue encargado de la recuperación de los tesoros

culturales judíos tras la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. Tuvo un trato frecuente e influyente sobre muchos pensadores del siglo xx , entre ellos Benjamin y Adorno. [N. de los T.] < <

[2] Cfr. Rainer Maria Rilke, El libro de las horas . [N. de los T.] < <

[3] Arnold Schönberg, Gedenkrede über Gustav Mahler [Discurso en memoria de Gustav Mahler], Praga, 1913; impreso en su máxima integridad en Forum VII, 79-80 (1960), pp. 277 ss. (Citado en Walther Vetter, «Über ein Spätwerk Gustav Mahlers» [«Sobre una obra tardía de Gustav Mahler»], Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft VI, Leipzig, 1962, p. 21.) < <

[4] Pierre Cécil Puvis de Chavannes (1824-1898): pintor y dibujante francés. Alumno de Ary Scheffer, trabajó en el taller de Couture y, durante un breve periodo, en el de Delacroix. Admiraba a Ingres, a Chassériau y a los fresquistas del Renacimiento, y defendió el idealismo heredado de los nazarenos. Expuso desde 1950, pero no en el Salón hasta 1958. Buscó los ritmos lineales en composiciones de colores pálidos sobre un espacio sin profundidad. El carácter noble y hierático de sus personajes y la voluntaria austeridad de su factura no excluyen el sentimentalismo. Influyó en Gauguin, que fue sensible al simbolismo de sus contenidos y al carácter sintético de sus composiciones. [N. de los T.] < <

[5] Hans von Marées (1837-1887): pintor y dibujante alemán. Tras estudiar en Berlín y Múnich, pasó la mayor parte de su vida en Italia. Después de su comienzo como retratista y pintor de escenas militares, realizó obras religiosas alegóricas o simbólicas de carácter idílico y llenas de nobleza y serenidad en tonalidades claras y vibrantes. Su obra se inscribe en la corriente idealista de la pintura alemana inaugurada en el siglo xix por los nazarenos. [N. de los T.] < <

[6] Leopoldstadt: distrito 2, en pleno centro de Viena. Schönberg nació en el número 5 de la Obere Donaustraße, junto al Danubio, el 5 de enero de 1874. [N. de los T.] < <

[7] «Siento el aire de otro planeta» es un verso del poema Arrebato , de Stefan George, utilizado en el cuarto movimiento de este cuarteto. [N. de los T.] < <

[8] Atril y batuta (Pult & Taktstock): revista especializada para directores de orquesta que la editorial Universal Edition publicó entre los años 1924 y 1930. Sus contenidos, tratados desde enfoques progresistas, estaban mayoritariamente relacionados con la nueva música en sus aspectos compositivo, musicológico, interpretativo, etcétera. [N. de los T.] < <

[9] La «consciencia desgraciada» es la expresión con que Hegel designa al hombre religioso de la tradición judeocristiana, que no puede ni abrazar enteramente la existencia terrenal ni separarse por completo de ella. Cfr. Fenomenología del espíritu , cit., cap. IV, sec. B, pp. 121 ss. [N. de los T.] < <

[10] Del poema de George « Letanía», que Schönberg emplea en el tercer movimiento de este cuarteto. [N. de los T.] < <

[11] Otto Weininger (1880-1903): filósofo austríaco. Entre sus contemporáneos estaba considerado como un genio precoz. Pese a su origen judío, desarrolló una teoría filosófico-psicológica a un tiempo antifeminista y racista, que se plasmó en el libro Sexo y carácter , publicado el mismo año en que se quitó la vida en la habitación que Beethoven había ocupado en Viena. Sus teorías fueron aprovechadas por los ideólogos del nacionalsocialismo. [N. de los T.] < <

[12] En francés, «a regañadientes». < <

[13] En francés, «a pesar de todo». [N. de los T.] < <

[14] «Escritura y continuación»: Setzung und Fortsetzung . [N. de los T.] < <

Música y nueva música

A la memoria de Peter Suhrkamp [1]

Lo mejor en lo nuevo responde a una necesidad antigua.

Paul Valéry, Rumbos

En una de mis últimas conversaciones con él, Peter Suhrkamp me preguntó a propósito de los títulos de algunos textos de Figuras sonoras : «¿Por qué sigue hablando de nueva música? En pintura hace ya mucho tiempo que no se da una denominación así, mientras que en música usted la sigue manteniendo obstinadamente viva». Quisiera tratar de responder al amigo fallecido tan bien como sea capaz. Por supuesto, para ello no puedo limitarme a la mera nomenclatura, sino que debo reproducir algunas de las complejas consideraciones que la pregunta ha provocado, con la esperanza de con ello tocar algo del asunto mismo. Para empezar, el empedernido nombre es sospechoso. Nació, sin duda, en conexión con la denominación alemana de la Sociedad Internacional para la Nueva Música, que desde los primeros años veinte comenzó a encargarse de todo lo que en cierta medida se distanciaba del neoalemanismo, el Impresionismo y los restos de las antiguas escuelas del siglo xix . Hasta qué punto era poco perentoria esa denominación basta a demostrarlo ya el nombre inglés de la misma organización, «International Society for Contemporary Music» (ISCM), que en lugar del polémico «Nueva» emplea el neutralmente cronológico «Contemporánea». A lo cual correspondían en gran medida los programas. Si hoy en día se repitiera lo que se tocaba en aquellos festivales, sólo una cantidad ciertamente mínima entraría cualitativamente bajo el concepto actual de nueva música. Incontables concerti grossi y suites , serenatas para vientos y producciones motóricas sonarían, una vez quitado el delgado barniz disonante, al menos tan anticuados y posiblemente más aburridos que cualquier cosa de Raff [2] o Draeseke [3] . Sólo lo que entonces pasaba por excéntrico, los productos de la Escuela de Viena y de la juventud de Stravinski y de Bartók, han conservado algo del aura de lo extraño, esencialmente diferente, de que hace cuarenta años

podía participar incluso lo tibio y conciliador. El concepto de la nueva música parece compartir el destino de envejecimiento que tantas veces se ha abatido sobre él en el curso de la historia. El hecho de que una y otra vez se hable infatigablemente de nueva música como si fuera algo separado para sí, sin relación con lo precedente y con lo que sigue llenando los teatros de ópera, las salas de conciertos y el éter, favorece antes su rechazo y neutralización que su imposición como lema. La expresión provoca directamente la idiota pregunta «¿Sigue eso siendo música?» con que el oyente indignado se dispensa de la carga de su propia indignación al alinear lo que odia como un caso especial que junto a tantos otros y acreditados puede tener sus derechos, pero que no concierne más que a los especialistas, pues no entra en la definición aprobada. La expresión «nueva música» confirma su exclusión e inclusión institucionales, por ramas, en los estudios, asociaciones y dispositivos especiales, que sin quererlo reprimen su propia aspiración, aquella a la verdad y por tanto a la universalidad, mientras que, no obstante, sin una ayuda organizada de tal índole habría de atrofiarse sin remedio. Se piensa en la división de los programas musicales en classical y popular que en los Estados Unidos proveen a los fans de lo que les gusta y les alivian mucho el esfuerzo de la elección, aparte de la simple alternativa. El hecho de que, en todo caso a este lado del Telón, entretanto se haya extinguido la mayor parte de aquello contra lo que antaño hasta la ISCM polemizó con la máxima virulencia; el hecho de que a casi nadie se le ocurra ya componer como Bausznern [4] o Hausegger [5], como Georg Schumann [6] y Max Trapp [7], ni siquiera tampoco incluir los bodrios de éstos en los conciertos, acaba de definir a la expresión «nueva música» como algo nulo. Su pathos ya no encuentra adversarios, y su propio comportamiento no deja de mostrarse afectado por tal inocuidad de su situación.

Sin embargo, en contraste con la pintura, el nombre «nueva música» no se afirma por casualidad. Denota la experiencia de un brusco salto cualitativo; mientras que procesos análogos en pintura se distribuyen a lo largo de un lapso de tiempo más largo y se remontan más lejos, incluso en los desarrollos más recientes la música ha demostrado ser un arte tardío, un late comer , en el que todo transcurre más rápido. No obstante, lo que principalmente se

precipitó en el nombre «nueva música» es el hecho de que el sistema sonoro había cambiado. La pintura no conocía casi nada correspondiente a la tonalidad. Su relación con algo objetual que se haya de reproducir, que en la modernidad se interrumpió, según el alcance temporal va más allá de la época tonal de la música y por otro lado no circunscribe de ningún modo el material de formas y colores que la pintura misma ha de utilizar. Un lenguaje musical que renuncia a los elementos, convertidos en segunda naturaleza, de la tríada, de la escala mayor y menor, de la diferencia entre consonancia y disonancia y, finalmente, a todas las categorías que de ellos resultan inmediata y mediatamente, exigía mucho más que las innovaciones de la pintura. Que la evolución musical tampoco se produjera de hoy para mañana, sino que, desde el Tristán , durara cien años; que todos los elementos y problemáticas de la nueva música surgieran en la tradicional no cambia nada en el hecho de que la mayoría de las personas, gracias a las experiencias desde la primera infancia, a la educación y a la desmesurada preponderancia de lo que de música se vierte incansablemente sobre ellas, registran la nueva como algo que se desvía de su tesoro fijo de representaciones. Con hábitos de escucha que según su opinión bastan para todo entre Monteverdi y Richard Strauss, Schönberg, Webern o Boulez les resultan inabordables. Los cambios se refieren no simplemente al estilo, el contenido, el marchamo específico de las obras, sino a su premisa, al lenguaje que hablan. Ahora bien, eso apenas puede compararse con innovaciones anteriores, como las de la Escuela de Mannheim, el Clasicismo vienés o Wagner. De ahí que frente a la nueva música la alusión a que cada una se somete al proceso histórico y a que todo fenómeno significativo ha sido en un principio rechazado en cuanto desacostumbrado sea impotente, trillada y apologética. Incluso las audacias de Strauss, cabriolas en verdad, ciertamente sacudieron con fuerza el sistema, pero sin embargo sólo para, como en la misma parte conclusiva de la genial Elektra , reforzarlo tanto más vigorosamente; incluso el pancromatismo de Max Reger, en el que, debido a la incesante modulación, el concepto de una tonalidad fija perdía su sentido constructivo, mantiene el esquema en la estructura de los sonidos individuales y sus mutuas relaciones inmediatas y jamás atenta contra los tabús de las sacrosantas expectativas. Seguramente, lo

que hasta la más reciente fase centrada en Darmstadt ha circulado bajo el nombre de nueva música sólo rara vez ha correspondido a su plena idea, la de un lenguaje depurado de rudimentos tonales y organizado únicamente a partir de sí, sin tener en cuenta el esquema; lo que, aparte los productos de la Escuela de Viena, pasó por nueva música durante cuarenta años se mostraba por doquier trufado de restos del sistema tonal, y hasta el momento no cabe todavía decir si la música puede prescindir por entero de la referencia, aunque sea negativa, a él, en la medida en que se aferra a determinaciones como la equivalencia de octavas; ni siquiera si debe desearla.

Sin embargo, no sin alguna razón se han contado como nueva música los productos más de compromiso, sobre todo del neoclasicismo de los seguidores e imitadores de Stravinski y Hindemith. Se sentía que en ellos la tonalidad no hacía sino vegetar como una sombra, ya no poseía ninguna fuerza primaria, muchas veces citada por una consciencia que buscaba sostén y orden fuera de lo que a ella misma le era todavía alcanzable, no sin parentesco con el engañoso parecido con modelos del mundo objetual de los que Picasso se sirvió no sólo en sus pocos años neoclasicistas. El irrevocable giro se dio incluso allí donde no se quería que tal cosa sucediera. Tanto como difícil es señalar un año o una obra clave para el fin de la tonalidad, es erróneo con respecto a lo que sucedió insistir sin mediaciones, como a menudo intentan como defensa músicos bienintencionados e ingenuos, en la unidad y continuidad por principio de toda música, es más, en un diálogo infinito de los genios de Bach a Schönberg a lo largo de los siglos. A Schönberg y Berg no les gustaba la palabra «atonal», que sentían como difamatoria y que, si alguien se la hubiera tomado literalmente, como música sin tonos, sería un puro sinsentido. Sin embargo, la ingenuidad peculiarmente conservadora de Schönberg puede haber tenido parte en el hecho de que rechazara lo que como fanfarria tanto tiene para sí como antaño los «pordioseros»[8] y hace cincuenta años los representantes del «dadá». «Atonal» registra con bastante precisión la conmoción que provocaba la nueva música, que pertenece esencialmente a ésta y que se moderó en el instante en que en lugar de atonalidad se habló de dodecafonía lo mismo que de un nuevo sistema positivo. Por lo demás, en honor de

Schönberg cabe decir que también él se opuso a esta reificación de una técnica. Lo que ésta quería no era, a fin de cuentas, más que venir en auxilio del oído que en principio navegaba a la deriva en aquel mar de sonidos nuevos cuyo descubrimiento Webern adscribió a Schönberg hace casi cincuenta años. Hablar de música atonal nunca deja de ser más acertado que la creencia afirmativa y dogmática en que en las series se ha encontrado ese nuevo amparo cuyo dudoso carácter se ha hecho entretanto evidente en filosofía; mucho de la producción más reciente, sobre todo la que tiene que ver con John Cage, podría seguramente llamarse antes atonal que dodecafónica.

En favor de la expresión «nueva música» cabe también aducir algo desde el punto de vista sociológico. Pues mientras que apenas existe ya producción que, mereciendo ser tomada en serio, pudiera sustraerse a la coerción cósica de la nueva música, la reproducción y el consumo, salvo los sectores esmeradamente aislados que se exceptúan como reservas precisamente de la nueva música, han perseverado en el acervo tonal. Precisamente la separación de la nueva música con respecto a éste, la astronómica distancia entre su lenguaje plenamente elaborado hoy en día y el tradicional, favorece la petrificación de lo supuestamente eterno. Presumiblemente, en el entretenimiento elevado y el que asume ser inferior, y en su continuación inmediata, la industria musical oficial, se deja pasar de la otra menos que antes de que las fases de la historia musical se comprendieran compartimentadas, según competencias. Los clásicos de la modernidad retirados al panteón, a los que desde entonces a veces se les homenajea, no cambian nada a este respecto; su entronización misma los falsea. La homogeneizadora industria cultural dice alto y se limita a las invariantes, análogamente a como hacen sus medios de comunicación no musicales, sobre todo en el cine. El esquema se cierra. El sistema, que tiende al encapsulamiento y que con razón desconfía de su propia verdad, teme tanto a todo sonido no reglamentado, por impotente que éste sea, como el Tercer Reich a la modesta libertad de pensamiento del Marqués de Posa[9]. Cuanto más problemática se haya hecho la situación global con respecto a las fuerzas técnicas y humanas disponibles, cuanto más se cierna amenazadora sobre aquellos que la forman; y cuanto más radicalmente las oportunidades de algo

mejor parecen desperdiciadas y comprometidas por los usurpadores de esto, tanto más infatigablemente se martillea sobre la humanidad desvalidamente cercada que las cosas no pueden ser de otro modo que como son, y que las categorías fundamentales de lo existente son las del ser, verdaderas e inmutables. Esto se extiende luego, sin que las delegaciones individuales y las personas responsables tengan necesidad de ser conscientes de ello, a todos los detalles de la política cultural. Apelar al estado espiritual de los cercados, que simplemente desean lo que sin más se les embute y que en lo que desgarra el velo temen la amenaza de una comodidad en la que ellos mismos no creen de veras, no es sino harto esclarecedor a este respecto. La nueva música puede seguir afirmándose siempre como nueva en la medida en que no se adapta al círculo fatal. Objetivamente, por tanto, su reflexión crítico-estética sobre sí misma es social al mismo tiempo.

Pero su relación con la sociedad, su recepción prohibida o planificada, afecta también a su contenido. Fácilmente se podría pensar que sólo el inconformismo, el hecho de que no sea admitida por el grueso de la población, es demasiado abstracto para constituir algo sobre su esencia específica. La no-objetualidad, producida por el material no-conceptual, de la música, su reluctancia a tesis manejables, permite consentir incluso a sus recalcitrantes productos una libertad para la excentricidad, y ella tiene toda la razón para estar agradecida por esto. Por lo demás, esa carencia la comparte con todo arte articulado cuya idea, ahora bien, no se deja en absoluto reducir al infamante denominador común que se llama el «mensaje». Pero por eso, sin embargo, su contenido no es de ningún modo neutral. Los reaccionarios de todos los niveles que en el periodo anterior a Hitler protestaron organizadamente y que en nuestros días vuelven a salir de sus agujeros han sentido esto mejor que aquellos amigos que mediante el recuento de series y otros servicios funcionariales inofensivamente positivistas creen divulgar algo esencial sobre la nueva música. Ésta sufre de lo ejercitado y archifamiliar de lo cual se diferencia. Se opone impotente al curso del mundo; su gesto es agresivo. Al querer ella obedecer a su propia ley y sublevarse contra la de la demanda, su sujeto potencial, oculto a sí mismo, se expresa con toda concreción. En sus prohibiciones se manifiestan sus

propiedades. Schönberg, al que nada habría gustado más que haber sido un gran compositor como los predecesores a los que veneraba, se dio sin embargo cuenta de esto. Cuando un magnate de Hollywood que tenía hacia él buenas intenciones quiso contratarle para una partitura de acompañamiento y le recibió con un cumplido a propósito de su lovely music , se dice que le increpó furioso: «My music is not lovely»; el contrato no se firmó. La agresión que la nueva música sigue dirigiendo después de treinta años contra las normas establecidas, y en la que sobrevive algo de los atentados surrealistas, tiene su tono específico, el de lo amenazador. Ya no es de ningún modo el tono individual de un estado afectivo. Más bien lo produce la exclusión del sujeto. No en vano las

cartas indignadas de los oyentes asocian a no pocas composiciones acontecimientos terribles, el pánico; entre las partituras avanzadas hoy en día algunas suenan, como diría un americano, literalmente como si estuvieran out of this world . Este tono se intensifica con la falta de contemplaciones con que la construcción integral rechaza la confortante huella de lo humano. Es el tono de la consciencia correcta de la alienación y la despersonalización reificadas de lo que se impone a la humanidad, en último término de la incapacidad de la sensibilidad para seguir en general adaptándose a lo impuesto. El carácter de la nueva música se estremece ante el hecho de que ya no se acuda al miedo como a la mediación entre el sujeto y lo que a éste le sucede: lo impuesto se ha hinchado hasta convertirse en un destino descomunal. Sólo a través de la imagen no figurativa de la deshumanización conserva esta música la imagen de algo humano; cuando, según la frase hecha, quiere servir al hombre, quizá cuando siquiera inmediatamente éste habla desde ella, transfigura lo que es y se degrada. Únicamente en el sonar mudo se hace elocuente. Sólo asumiendo el odium a la deshumanización satisface ella la exigencia de autonomía, de la pura configuración por entero de la cosa misma en todos sus momentos, que ha acompañado a la música a lo largo de su fase subjetiva, desde su rescate estético del rito; sólo al dejar de ser lovely , entrevé la belleza. Esa expresión de lo amenazador es inconfundible cuando rechaza de sí, en cuanto apariencia, incluso su legalidad inmanente y se entrega abiertamente al azar. El Concierto para piano de Cage, coherente y pleno de sentido

únicamente en el tabú sobre cualquier idea de coherencia musical, presenta lo extremo en música catastrófica.

Junto con su función social, la música ha cambiado en sí también hasta lo más íntimo. La burguesa era, incluso en sus productos más elevados, adorno, se hacía agradable a las personas, no sólo inmediatamente a los oyentes, sino objetivamente, mucho más allá de ellos, mediante la afirmación de las ideas del humanismo. Éste fue denunciado porque degeneraba en ideología, porque el reflejo del mundo en el espíritu positivo, casi incluso como exigencia de uno mejor, se convirtió en una mentira que justifica el mal. Tal denuncia de la complicidad llega hasta las más delicadas sublimaciones del sentimiento formal musical. De ahí el derecho a hablar de nueva música.

Sin embargo, éste tiene su límite. Uno toma consciencia de él a la vista de la cabeza de hidra de aquella pregunta: ¿sigue esto siendo música? Pues a ella no se puede responder más que con un enfático sí. La respuesta no tiene que contestarse con el retroceso a definiciones físicas y psicológicas como la de que en ella también se trata de sonidos, no de ruidos, de relaciones sonoras por más que ordenadas. Mientras tanto, las relaciones sonoras absorbieron los ruidos, de siempre fermentos de efectos musicales, en un continuo de transiciones como antes difícilmente se habría antojado posible. Pero la nueva música sigue siendo, pese a todo, música, pues todas sus categorías, no idénticas con las tradicionales, son al mismo tiempo también idénticas con éstas; pues en todo su rechazo, en todo lo que se prohíbe, se acumula la fuerza de lo prohibido. Esto lo media el métier , cuyo concepto ocupa un lugar elevado entre sus exponentes actuales, a veces se convierte en fetiche. No se tolera nada que no esté articulado hasta la última nota. Si realmente la calidad de la música depende de que una pieza esté totalmente configurada, sin restos de ninguna superficie cruda o no formada [10], entonces la nueva música se ajusta a ese criterio sin reservas. No es en absoluto mérito suyo sólo, sino que la abolición de los esquemas de toda la sintaxis y la gramática a priori , de todas las fichas léxicas, la obliga incesantemente a producir puramente a partir de sí conexiones que se le proveen desde fuera y que en cuanto heterónomas ella tampoco querría que se le brindaran. Pero a ello no puede hacerle justicia de otro modo que mediante el más

extremo control técnico; la técnica entendida en el sentido radical de realizar, no en el cómodo del dominio de medios presuntamente probados. La fuerza para tal esfuerzo, sin embargo, le llega de lo que ya organizaba, quizá detrás de la fachada tonal, la música más antigua.

No más débil, por supuesto, que la obligación técnica es la sensibilidad alérgica incluso a los derivados remotos de lo tradicional. Nada pasado le aprovecha incólume. Lo cual donde de manera más crasa se muestra es quizá en la electrónica, cuyos exponentes más coherentes evitan todo lo que recuerda a las sonoridades y efectos sonoros habituales, que tratan de arrancar al nuevo material lo que sólo es peculiar de él y diferente de todos los medios tradicionalmente instrumentales. De esta alergia a los residuos del lenguaje musical tradicional surge una vez más un lenguaje musical; hoy en día se reacciona con incomparablemente mayor precisión a todo lo que de la nueva música es falso que hace aún treinta años. En esto se está de acuerdo espontáneamente. La tesis de Riegl[11] de la extinción de la fuerza para crear un estilo está, sin duda, superada en música lo mismo que en pintura; la aproximación entre toda la música moderna, incluida por ejemplo la de las distintas naciones, obedece a la lógica de la cosa. Cuanto más consecuentemente se abandona a ésta sin orientarse por nada universal preconcebido, tanto más se aproxima el artista individual a la idea de estilo, que se extiende más allá de los artistas individuales. Actualmente ya puede decirse un canon de lo posible y de lo no-posible, sólo que por supuesto ya no socialmente garantizado, sino hostil a toda garantía. Lo que en Stravinski, quizá como sueño conturbado de lo por venir, seguía siendo un «como si», la organización del tiempo como si éste fuera espacio, se hace serio: el tiempo mismo debe, mediante la manipulación serial, hacerse disponible, en cierta medida cautivo. Ya no abierto, parece espacializado. Pero esto no se le aplica por la fuerza. No se ha de callar la insondable dificultad de que precisamente el continuo temporal no es en sí literalmente «simultáneo», como la organización racional implica; ésta difícilmente cabe pensarla sin que se despliegue desde abajo, desde el impulso del momento; lo cual designa objetivamente, desde el material, el lugar necesario del sujeto en la música y por tanto con qué, sin duda, se las tiene que

ver actualmente. Cabría especular sobre si la racionalidad integral a la que la música tiende es en general compatible con la dimensión temporal; sobre si la racionalidad, en cuanto poder de lo igual y lo cuantitativo, no niega auténticamente lo desigual y cualitativo, de lo cual la dimensión temporal no puede separarse: no en vano todas las tendencias a la racionalización, las reales mucho más aún que las estéticas, aspiran a la abolición de los procedimientos tradicionales y por tanto, virtualmente, de la historia. La integración, la construcción exhaustiva del tiempo puede serle fatal a este mismo, como desde un punto de vista antropológico se recomienda a una época cuyos sujetos se deshacen cada vez más del recuerdo. En todo caso, estas tendencias afectan a lo que se podría llamar la ontología del arte; mientras que según su procedimiento la música se aproxima al pictórico, la pintura tachista se aproxima igualmente a la música, hasta en la riqueza, extraña a la pintura tradicional, en valores individuales, por así decir grupos de notas o sonidos, y hasta en el impulso a la dinamización.

Pero el nuevo lenguaje musical, que se forma como negación positiva del tradicional, no puede reducirse a la trivialidad de que se ha querido algo nuevo y diferente: una constatación musicológica que conviene a todo y por tanto a nada, y que desemboca en la mera tautología de que en la evolución lo posterior sucede a lo anterior. Más bien, la nueva música significa al mismo tiempo crítica de la tradicional. Sus enemigos se dan perfecta cuenta de ello cuando claman a propósito de la descomposición, y quien se identifica con ella debería antes asumir este momento crítico que aspirar a la integración. Schönberg no reflexionó sobre ello. Pero si una célebre melodía del siglo xix como la stretta de El trovador le era insoportable porque uno conoce el ritmo motívico principal tras los primeros cuatro compases y porque su repetición incansable constituye un insulto a la inteligencia musical, con ello no sólo manifiesta involuntariamente un modo de reacción que latentemente condiciona cada nota de la nueva música, sino también una situación objetiva. Pues el momento ideológico de la música tradicional, lo afirmativo en ella, afecta no meramente a su aspecto, al hecho de que sea así y deba ser así, sino que se delata en continuas estupideces e incongruencias. Las obras del pasado, al menos desde el final del Rococó, son tanto más significativas cuanto

de manera menos comprometida resaltan configurativamente lo negativo propio en ellas en lugar de ocultarlo tras la tersura de su decurso sensible; en eso se basa la jerarquía del último Beethoven. El sistema tonal y el impulso musical cada vez individual cabía sintetizarlos tan poco como el orden burgués en su conjunto con los intereses y pasiones de sus sujetos, y esto ha dejado su estigma en toda la música tradicional que afirma semejante unidad. La compulsión a constituir mediante la repetición de complejos enteros una forma cuyo propio decurso temporal prohíbe propiamente hablando la repetición; la rígida reificación de las recapitulaciones en Brahms y Reger no es más que síntoma evidente de tal insuficiencia sustraída a la voluntad y la capacidad del compositor individual. La ley de la afirmación hace mucho tiempo que no provee ya criterios para la calidad musical. Una y otra vez, hasta

Schubert, Chopin, Debussy, Richard Strauss, a los compositores se los inducía a la conciliación a costa de la integridad de la factura. La repugnancia hacia lo insinuante, embaucador, que alcanza hasta la gran producción, participa del pathos de algo cualitativamente nuevo. La misma tradición musical burguesa siempre entrañó una incongruencia. Explica intramusicalmente lo que por supuesto tiene también un aspecto social, la discontinuidad de la historia musical. Ésta ha aumentado meteóricamente; según el principio mismo de la racionalidad incrementada, cada vez se consumen más eslabones históricos. Pero de las desproporciones entre la desenfrenada tendencia histórica y la posibilidad de su apropiación por la experiencia viva no debe abusarse para la justificación de lo que no ha sobrevivido. Si hoy en día la tradición está definitivamente rota, es que ya antes presentaba fisuras; por eso es tan inadecuado el concepto de una llamada evolución de la historia de la música moderna, la que comienza en 1600, en la historia del espíritu. A partir de esa cesura, la música no progresa ciegamente de manera orgánica, sino que siempre ha intentado al mismo tiempo también, en concordancia con las tendencias a la racionalización de la época burguesa, hacerse dueña de sí misma; algo programático, la proclamación de lo nuevo, se extiende desde las Nuove musiche de Caccini[12] hasta la obra de arte del futuro de Wagner, y ya la Baja Edad Media oponía al ars antiqua un ars nova . Con ello se aclara quizá el enigmático entretejimiento de lo autónomamente

compositivo y lo pedagógico en algunas de las más potentes obras instrumentales de Bach; éstas se concibieron no sólo como composiciones, sino también como ejercicios para dominar el material musical de tal modo que la diferencia entre éste y el sujeto musical desaparezca algún día. En la medida en que la nueva música, contrariamente a la tradicional, eleva esta intención a la plena consciencia, lleva a cabo aquello que anhelaba toda la tradicional. Irreconciliable con ella, le guarda fidelidad; en cuanto diferente, es englobada en su unidad. Bien cabría, sin duda, concebirla como el esfuerzo por hacer justicia a lo que el aguzado oído compositivo oye en la tradicional como irresuelto, antinómico. La tradición no es imitación, regresión o continuación rectilínea, sino la capacidad de percibir en el pasado las exigencias a las que éste no correspondía y que dejaron en él defectos en cuanto estigmas suyos. La nueva música afronta estas exigencias. Queda abierto si su idea puede consumarse en medio de una realidad antagonista, o si, precisamente por la totalidad de su lógica, meramente reproduce una vez más las contradicciones heredadas, y si esta suprema reproducción de las contradicciones no es lo mismo que la crisis del sentido musical. La música no tiene, de por sí, ningún poder sobre eso.

El hecho de que la nueva siga siendo música se enfrenta con la duda automática sobre si alguna vez será recibida tan ampliamente como la tradicional; si su lenguaje y estilo tienen perspectivas de hacerse alguna vez tan segunda naturaleza del oído como los tonales; como si esta segunda naturaleza fuera de antemano una suerte y no, a fin de cuentas, meramente una transposición infantil. Tales ponderaciones, que confiando en un dios filosófico de la historia endosan al futuro decisiones que aquí y ahora se evitan, son indignas. Afectan la actitud del observador contemplativo, neutralmente expectante, justamente allí donde la verdad se adhiere al instante histórico y su experiencia espontánea. Si la nueva música debería alegrarse de los lentos progresos de su recepción es incierto; incuestionablemente, debe temerlos tanto como buscarlos. Pero seguramente la preocupación por si alguna vez podrá competir en validez universal con la tradicional entretanto administrada por la industria cultural no es más que una tapadera del rencor. Se basa en aquella representación de una continuidad histórica sin saltos y del

progreso rectilíneo de la consciencia, la cual es desmentida por la existencia de la nueva música tanto como por la historia musical en su conjunto. Ya la naturalidad de la tonalidad es ilusoria. Ésta no ha existido desde el principio, sino que se estableció en un arduo proceso que duró mucho más que el par de cientos de años del dominio oficial del modo mayor y el menor. Lo que la precedió, por ejemplo aquella ars nova florentina, es para los oídos actuales exactamente tan poco natural, igual de extraño que para el orgulloso oyente normal cualquier cosa del Webern tardío o de Stockhausen. La apariencia de lo natural como revestimiento de relaciones históricas es inalienablemente inherente a ese espíritu que insiste en un reino prevalente de la razón en medio de una irracionalidad permanente. La tonalidad es probablemente tan efímera como el orden de la realidad a la que pertenece. Pero, por otra parte, la relación entre música y sociedad en su conjunto no se puede concebir tan estática y armónica como se antojaba bajo el altoliberalismo; no se puede en absoluto, según el modelo de una sociedad de mercado que mediante el éxito honra y propiamente hablando define el trabajo socialmente útil, equiparar la recepción social a la calidad. La antítesis a las barreras de la sociedad administrada constituye algo del contenido mismo de la nueva música. Ocioso profetizar si puede deducirse de esta situación antitética y transferirla como posesión segura al futuro. Incluso si eso no fuera posible, con ello no se la juzgaría: el ídolo mismo de lo establemente duradero es una ideología. No menos cuestionable, sin embargo, resulta que la historia en general continúe de tal modo que, como quiere el proverbio, la posteridad no echa a perder lo auténtico. Lo mismo que la música tradicional viene a morir en el analfabetismo sintético de la industria cultural, así también la barbarie malogra los enormes esfuerzos que la nueva música debe imponerse a sí y a sus oyentes. Su destino no está únicamente en su poder, sino que depende de si el sometimiento de la sociedad al destino es quebrantado, y en eso fija hipnóticamente la mirada cada uno de sus compases. Sin embargo, no cabe por ello, según la división corriente entre medios de comunicación de masas y torre de marfil, exigir, para tolerarla o censurarla, una existencia más allá de la sociedad y sus tensiones. No debe dejarse aterrorizar ni por la sociología para todo y para nada que con el índice levantado le da a

entender que su responsabilidad es un irresponsable l'art pour l'art , ni por el miedo más justificado a con ello volver a caer en el Jugendstil . La sombra de lo anticuado, el spleen de una tenaz ceguera con que se atrinchera en lo propio, cae hoy en día sobre todo el arte que da testimonio del absoluto negativo del mundo, del mundo de Auschwitz, cuando sin embargo no puede dar testimonio de esto de otro modo que absolutizándose a sí mismo. Los teólogos, sobre todo, deberían guardarse del fariseísmo con respecto a la nueva música, a no ser que a lo que en secreto aspiren sea al cemento organizador; cuando la música, como en Bach y en Webern quería, se ofrece a la divinidad, ¿no debería ser perfectamente independiente, en lugar de condescendiente en el trato con los hombres? Puramente como fenómeno es la música más de lo que es; no tiene una trascendencia reificadamente preordenada, sino oculta a sí misma, que se olvida de sí misma, negativa. Sigue siendo verdadera la duda de Schubert sobre si en general hay música alegre. Su contenido de verdad no tolera ninguna positividad y en la actualidad es la primera en introducirlo en su propia intención, como autosuperación posible. Tiene su idea en el hecho de que deshacerse finalmente de la apariencia positiva como de un mítico contexto de ofuscación, e incluso decirlo de ella, es casi ya demasiado positivo. Pero esa idea es también de esencia práctica. El presunto esoterismo de la nueva música no querría sólo que acceda al lenguaje el contenido social que el lenguaje de la sociedad oculta. Comunica mediante la no-comunicación, le gustaría volar lo que tapona a los hombres los oídos que ellos mismos vuelven a taponarse. Dondequiera que renuncia a ese momento, se produce una pérdida de tensión; se lo podría llamar, con expresión de Brecht, el del distanciamiento. El hecho de que no aspire a la recepción, de que no se alinee como bien de consumo, no significa que desista de la relación con los sujetos. Sólo que ésta no es de adaptación, sino el intento permanente, por más que sisifeano, de abrirles los oídos, de atravesar el muro sónico antropológico. Ni siquiera el extrañamiento entre los hombres y la música debe aceptarse como un hecho, hipostasiarse adialécticamente; entraña el potencial de la abolición de la extrañeza.

En la música electrónica, el extrañamiento se convierte en escándalo. Incita a la renovación de todas las consignas de

mecanización, anulación de la personalidad, pérdida de alma que acompañaban a la nueva música desde que abolió los clichés acrisolados de los sentimientos acrisolados. El más extremo recelo produce toda apelación autojustificada a la humanidad en medio de una situación inhumana. No hay ninguna palabra para lo noble, bueno, verdadero y bello que no haya sido envilecida y convertida en su contrario, tal como los nacionalsocialistas se entusiasmaban con «la casa, su techo descansa sobre columnas», mientras en los sótanos se torturaba[13]. Los valores positivos se degradan hasta convertirlos en un medio para impedir la reflexión sobre el hecho de que ninguno de ellos se realiza. A quien esto preocupa ya no puede llenarse la boca con ellos y debe desmontarlos cuando uno se los opone. Con ello queda entonces mal y pasa para todos por enemigo de lo noble, bueno, verdadero, bello, de modo que se vuelve a reforzar la hegemonía de la vulgaridad. A este círculo debe aludir quien habla de electrónica; de lo contrario, la maquinaria ética se pone en movimiento y lo engulle. Tampoco ha de asombrarse cuando pese a todo oye decir que lo único que importa son los hombres, con unos tonos enfáticos que quieren hacer olvidar hasta qué punto el hombre se ha convertido en un objeto e incluso consolidan, si es posible, su papel como objeto, el de las human relations . El interés público por la música electrónica está, sin duda, turbiamente entreverado con el bricolaje. Ésta se aprovecha de la omnipresente sustitución de los fines, incluidos los espirituales, por los medios; por el placer que producen los aparatos que funcionan, por la preponderancia del cómo sobre el qué. Pero incluso con tales constataciones habría que llevar cuidado. Ningún arte, y ciertamente no el hiperracionalizado actual, es totalmente transparente a sí mismo, y muchas veces es en esfuerzos técnicos encapsulados de manera ajena al espíritu donde se impone la astucia de la razón, las tendencias objetivamente espirituales que serían impotentes si se las persiguiera con consciencia subjetiva y no concretamente. Más plausible es la sospecha de que la electrónica, que acabó naciendo como técnica fuera de la propiamente hablando musical, sea externa a ésta; de que no tenga nada que ver con las leyes musicales inmanentes del movimiento. Yo mismo no he trabajado electrónicamente y no estoy por ello cualificado por una experiencia primaria para juzgar sobre la

relación entre la electrónica y el contexto musical de sentido. También me queda bastante lejos el aspecto de ciencia natural que hay en el arte, y no puedo olvidar que, entre los impulsos de la nueva música, aquel contra el obstinado poder de la razón autoconservadora y dominadora de la naturaleza fue el primero, evidentemente sin que directamente, en cuanto insistencia no menos obstinada en la inmediatez de lo vivo, pudiera realizarse estéticamente; la obra de Webern es el máximo modelo de tal tensión. Pero en la misma medida me parece en todo caso incuestionable que la electrónica converge, sin embargo, con evoluciones intramusicales. Para la explicación no se necesita suponer ninguna armonía preestablecida: el dominio racional del material musical natural y la racionalidad de la producción electrónica de sonidos obedecen en último término a un principio básico idéntico. El compositor dispone, en todo caso como tendencia, de un continuo de alturas, grados de intensidad, duraciones, pero no hasta hoy en día de uno de timbres. Éstos existen más bien, incluso en su abanico más amplio, el de la orquesta, hasta cierto punto independientes entre sí y con lagunas. La anarquía de su origen sigue surtiendo efecto; no hay siquiera una escala de timbres que se pueda comparar de alguna manera con la de los intervalos o los grados de intensidad. A esta carencia, que todo músico conoce, promete poner remedio la electrónica. Éste es un aspecto de la tendencia de la nueva música a la continuidad integral de todas las dimensiones musicales. Stockhausen la ha elevado expresamente a programa. Parece, no obstante, según sus manifestaciones en el sexto número de La serie [14], que el continuo tímbrico electrónico no es idéntico al de todos los timbres en general posibles, es decir, que no incluye sin más los timbres vocales e instrumentales no-electrónicos, sino que envuelve una cierta selección de ellos. Por eso los electrónicos consecuentes, que quieren utilizar el nuevo medio no como estímulo sonoro, sino constructivamente, exigen que su música satisfaga las condiciones específicas del continuo electrónico, que se adecue enteramente a su material. De que esto sólo se haya intentado –donde con más ahínco, sin duda, en los Adolescentes de Stockhausen–, de que la electrónica todavía esté llena de reminiscencias a otros medios sonoros como el piano y el órgano no se le ha de culpar a ella, tras

los pocos años en los que llevan los compositores tomándosela en serio. El reproche de falta de consecuencia y modernidad que no pocas piezas electrónicas han provocado es hasta demasiado conveniente como mero pretexto para estrangular la modernidad. Con los productos electrónicos no hace falta entrar en el éxtasis de los fans del jazz. Pero la cosa misma responde a una necesidad que en la nueva música instrumental, sobre todo en la idea de la melodía tímbrica, se deja sentir desde el principio.

El hecho de que los extremos, la nueva música de la voluntad emancipada de expresión y la electrónica, cuyas leyes materiales parecen excluir la intervención subjetiva del compositor lo mismo que ella excluye a los intérpretes, el hecho de que estos extremos se toquen, confirma la tendencia objetiva a la unidad. Esta tendencia lleva a que al final se liquide el concepto de la nueva música no porque ésta sea absorbida por una más general, una musica perennis, sino porque la música es absorbida en general por la nueva. Ésta, según la idea, redime lo que toda la tradicional contenía como idea; por eso la categoría de la nueva música está superada como particular, sigue siendo meramente una rúbrica desacreditada. Su concepto envejece porque la producción de la otra se ha vuelto imposible junto a ella, kitsch . En general, la distinción entre nueva música y música se convierte en la distinción entre buena y mala música.

[1] Peter Suhrkamp (1891-1959): editor alemán. Desde 1933 trabajó como editor de la revista El nuevo panorama para la editorial Fischer. En 1950, animado por Hermann Hesse, funda la editorial Suhrkamp. Arrestado y condenado a muerte en 1942 por la Gestapo, sobrevivió al campo de concentración. La editorial tuvo una doble línea de publicación: literatura alemana e internacional del siglo xix y humanidades. Entre otros, Suhrkamp publicó obras de Hesse, Eliot, Brecht, Benjamin, Wittgenstein y el propio Adorno. [N. de los T.] < <

[2] Josef Raff (1822-1882): compositor, pianista y profesor alemán. A través de la influencia y los ánimos de Liszt, a quien conoció en 1845, se unió a la Nueva Escuela Alemana, donde trabó amistad con

Hans von Bülow. Su intento de fundir los métodos tradicionales con los contemporáneos le llevó con frecuencia a una mezcla de estilos poco atractiva, mientras que su afición a la música de salón le condujo a la trivialidad. [N. de los T.] < <

[3] Felix Draeseke (1835-1913): compositor alemán. En el Conservatorio de Leipzig dio muestra de sus tendencias progresistas y en Weimar recibió la influencia de Wagner y Liszt, pero sus primeras obras, de tipo programático, tuvieron escaso éxito. Dedicado más tarde al cultivo de las formas instrumentales clásicas, ganó maestría contrapuntística y produjo numerosas obras vocales, óperas y una trilogía de oratorios. [N. de los T.] < <

[4] Matthias von Bausznern (1866-1931): compositor alemán. Pertenece a la generación de compositores como Puccini, Mahler, Debussy, Strauss, Schönberg, etc. Fue profesor en Mannheim y Dresde y en los conservatorios de Colonia, Weimar, Frankfurt y Berlín. Escribió seis óperas y numerosas obras instrumentales típicas del panorama musical del cambio de siglo. [N. de los T.] < <

[5] Siegmund von Hausegger (1872-1948): compositor y director de orquesta austríaco. Después de actuar como director invitado en varios teatros de ópera como por ejemplo Graz, asumió la dirección de la Escuela Superior de Música de Múnich. Sus obras se insertan en el estilo neoalemán. [N. de los T.] < <

[6] Georg Schumann (1866-1952): compositor y director de orquesta alemán. Fue discípulo de Reinecke y Jadassohn en el conservatorio de Leipzig. Desde 1900 y durante cincuenta años dirigió la Academia de Canto de Berlín, con la que realizó numerosas giras desarrollando un estilo interpretativo muy peculiar. Fue profesor de la Academia de Artes Prusiana desde 1907. Su obra consta de oratorios y música orquestal. [N. de los T.] < <

[7] Max Trapp (1887-1971): compositor alemán. Estudió con Juon y Donhánnyi en la Escuela Superior de Música de Berlín, donde impartió clases a partir de 1920. Sus trabajos, inicialmente de estilo romántico tardío y posteriormente neoclásico, incluyen siete sinfonías y un concierto para orquesta. [N. de los T.] < <

[8] «No son más que unos mendigos» fue la frase con que uno de los

consejeros de Margarita de Parma, gobernadora española en los Países Bajos, acogió en 1566 la súplica por la que un grupo de nobles revolucionarios holandeses instaron el cese de la persecución de los credos religiosos no católicos. Los partidarios de la sublevación adoptaron el calificativo como distintivo de la resistencia a la ocupación. [N. de los T.] < <

[9] El Marqués de Posa es el idealista héroe del Don Carlos de Schiller. [N. de los T.] < <

[10] Cfr. la charla sobre música para la juventud entre Doflein, Oberborbek, Vötterle, Warner y Adorno en la Norddeutscher Rundfunk en abril de 1959. [N. de los T.] < <

[11] Alois Riegl (1858-1905): historiador austríaco del arte. Formó parte de la llamada «Escuela de Viena», junto con Wickhoff, M. Dv ŏ rák, J. von Schlosser y A. von Schmarsov. Desde 1897 desempeñó la cátedra de Historia del arte en la Universidad de Viena. Destacó por su concepción historicista y por haber iniciado la comprensión y la lectura formal de la obra de arte. [N. de los T.] < <

[12] Giulio Caccini (1545-1618): compositor y cantante italiano. Estudió con Giovanni Animucchia y atrajo la atención de Cosme I de Medicis, que lo llevó a Florencia y subvencionó ahí sus estudios. Desde mediados de la década de 1570, Caccini desarrolló un nuevo estilo de canción que le valió la consideración de «inventor» del stile recitativo . En 1600 sucedió a Cavalieri como director musical de la corte de los Medicis. En este mismo año apareció la obra más célebre de Caccini, Le nuove musiche , una colección de madrigales y canciones estróficas para voz solista y bajo cifrado que sirvieron de modelo para gran número de colecciones similares de otros compositores. [N. de los T.] < <

[13] Adorno apunta a la apropiación por parte de los nazis de la cultura alemana aludiendo a la canción de Mignon en el capítulo primero del libro cuarto de Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister , de Goethe: «¿Conoces tú dónde florecen los limoneros?». La segunda estrofa reza «¿Conoces tú la casa? Sobre pilares descansa su techo» (cfr. Goethe, Obras completas , vol. II, Madrid, Aguilar, 1990, p. 103). [N. de los T.] < <

[14] La serie [Die Reihe] es la revista en que se publican las ponencias presentadas cada uno de los Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música que vienen celebrándose en Darmstadt desde principios de la década de 1950. [N. de los T.]< <

Vers une musique informelle[1]

A la memoria de Wolfgang Steinecke [2]

Dire cela, sans savoir quoi.

Beckett, L'innommable [3]

Un músico y pensador sobre la música de mi edad y de mi pasado se encuentra en fastidiosa alternativa. Por un lado está la actitud del «hasta aquí hemos llegado»: aferrarse a la propia juventud, como si se tuviera arrendada la modernidad; resistirse a lo que ya no se alcanza con experiencias o, al menos, con las formas primarias de reacción. Así es como antaño se comportaron los wagnerianos juramentados contra Strauss, luego los straussianos contra la nueva música de observancia schönbergiana: modernos somos nosotros; qué nos van a contar a nosotros. A veces, por supuesto, a mi narcisismo, que conserva su poder aunque yo lo tengo muy calado, le resulta difícil imaginarse que el sinnúmero de los que escriben una música explicada mediante diagramas, en la que no se me arroja ninguna luz compositiva, hayan de ser realmente todos tanto más musicales, sensatos y progresistas que yo; a menudo me asalta la sospecha de que lo metódicamente llevado a cabo por ellos no es en absoluto tan diferente de la arbitrariedad de las falsas notas en los concerti y conjuntos de viento neoclasicistas en los festivales musicales de hace treinta o cuarenta años. Quien se hace músico ha hecho novillos en clase de matemáticas; sería terrible que acabaran pillándolo. Precisamente el artista especulativo debería conservar una porción de sentido común que le recuerde que lo incomprendido no tiene necesariamente que ser más evolucionado, que puede sólo ser simplemente tan primitivo y romo que a uno no se le ocurra en absoluto tal posibilidad. No pocas cosas logradas con laboriosidad ajena al espíritu no se calan enseguida únicamente porque el material musical es de antemano, de por sí, espíritu y provoca la creencia en que el espíritu está funcionando allí donde la obra meramente celebra la abdicación del espíritu. – A la inversa, no pocos de los de más edad se adhieren más o menos forzada y

desvalidamente a lo cada vez más reciente a fin de no verse rechazados como trastos viejos. Lo que muestran en las composiciones los jóvenes lo recompensan la mayor parte de las veces con una justificada mofa; en todo caso, se las deja pasar por mor del valor propagandístico. Ha de superarse esta alternativa. Es demasiado abstracta; se refiere a la situación de quien juzga, en la que únicamente cuentan el contenido y la motivación del juicio. Tampoco la prehistoria del juicio musical, la procedencia espiritual de quien juzga, ciertamente importante para la formación de su pensamiento, es decisiva. De mi pertenencia a la Escuela de Viena de Schönberg no puede por tanto derivarse ninguna pretensión de iniciado al que las preguntas le son contestadas consoladoramente. Aquello con lo que uno tiene que vérselas en la evolución desde 1945 no ha caído del cielo, sino que ya acecha en el –como hoy sospechosamente gusta de llamárselo– dodecafonismo clásico. A mí me han impresionado de manera significativa obras de la Escuela de Kranichstein[4] o de Darmstadt como Zeitmaße , Gruppen , Kontakte , Carré de Stockhausen, Le marteau sans maître de Boulez, su Segunda y Tercera sonata para piano , y la Sonatina para flauta . Tras una sola audición de la grabación en Colonia, también el Concierto para piano de Cage me produjo un fuerte impacto, sin que yo me atreviera a precisar el efecto; no se trata en absoluto de esto en una música de este tipo. Por el contrario, he abordado la mayoría de esas obras de una manera cualitativamente diferente a las de la evolución global que alcanza hasta el último Webern y sin duda lo incluye. Mi imaginación productiva no marcha al mismo paso; yo no sería capaz de participar como oyente en la composición, como todavía lo soy en el caso del Trío para cuerdas de Webern, una pieza ciertamente cualquier cosa menos simple. Pero lo que a propósito de esto tiendo de entrada a constatar como mi ineptitud subjetiva quizá no sea tal. La música serial y postserial sería posible que apuntara a una apercepción en principio diferente, en la medida en que de la música en general se puede decir que apunta a una apercepción. La audición tradicional transcurre de tal modo que la música se despliega, conforma al orden del tiempo, de las partes al todo. Tal despliegue, la relación, por tanto, de los contenidos musicales que se suceden unos a otros en el tiempo con el fluido discurrir temporal puro, se ha vuelto problemático y se

presenta en la composición como una tarea que se ha de pensar a fondo y dominar. No por casualidad, Stockhausen, en el trabajo teórico «Cómo pasa el tiempo»[5], sin duda el más importante sobre este asunto, trata la cuestión central de la unificación del parámetro de la duración y el parámetro de las alturas sonoras desde el punto de vista de la división, es decir, de arriba abajo y no de abajo arriba. Con su teoría de un estatismo resultante de un dinamismo multilateral y también con la de la cadencia comunicaron de manera curiosa mis primeras reacciones a las Zeitmaße , en las cuales no confié en nada más que en mis oídos. La audición acústicamente real no puede proveer los criterios musicales supremos; pero seguramente provee de criterios mejores que los contraproducentes y estúpidos comentarios con que a menudo se acompañan a sí mismas las partituras hoy en día, y por cierto que de manera tanto más preferente cuantas menos cosas necesitadas de comentario ocurren musicalmente. En los mejores de los compositores progresistas impera la unidad de teoría y praxis. Es en la escucha física de las ejecuciones donde mejor se podría examinar si un músico cuyas propias premisas andan con cierto retraso con respecto a las más recientes queda por ello excluido de la experiencia adecuada. El conocimiento de los límites es al mismo tiempo el de la posibilidad de superarlos. Al pensamiento teórico sobre la música le conviene en la actualidad reflexionar una vez más sobre sí mismo, sobre la reflexión, tanto como la música ha imperiosamente menester la autorreflexión. Constituye la amarga suerte del pensamiento el hecho de que, cuando merece su nombre, puede pensar más allá de sí mismo, de que llega más allá de sus propias narices; esto es punto menos que decisivo con respecto a la autenticidad del pensamiento. Es con este espíritu como alguien que no es el más joven habla de uno de los conceptos más expuestos, el de una música informal o, como Metzger la llamaba, aserial.

Tras el prestissimo de los últimos años, quizá no sea un momento desfavorable para un intento como ése. Las mismas tendencias evolutivas de la composición parecen converger con el deseo, caro para mí, de una liberación musical. La expresión francesa musique informelle la he inventado como una pequeña seña de gratitud hacia la tierra en la que la tradición de la vanguardia es lo mismo que el coraje civil para el manifiesto. En

contra de la mohosa aversión a los ismos en cosas de arte, yo tengo los eslóganes por algo que no ha dejado de ser bueno, como lo fue en tiempos de Apollinaire. No cabe definir musique informelle a la manera trivialmente positivista. Si de hecho designa una tendencia, algo que deviene, entonces se burla de la definición, tal como Nietzsche, una referencia nada mala en musicis , dijo una vez que todo lo histórico se sustraía auténticamente al método semiótico-definitorio. Para aclarar mi concepción de una música informal no puedo presentar ni un programa de lo atemático, ni la ley de la probabilidad de los puntos sobre el papel de escribir, ni nada por el estilo. Me gustaría, sin embargo, acotar el horizonte de ese concepto. Lo que se denota es una música que ha descartado todas las formas que se enfrentan a ella de una manera externa, abstracta, fija, pero que, perfectamente libre de lo heterónomamente impuesto y extraño a ella, se constituye no obstante de una manera objetivamente obligatoria en el fenómeno, no en estas legalidades exteriores. Más allá de esto, una liberación así, en la medida en que esto sea posible sin una nueva opresión, debe también intentar deshacerse de los posos del sistema de coordenadas en el interior de los fenómenos. Se tropieza entonces con la dificultad de que por entero sin tales residuos se antoja apenas posible un contexto musical en general, mientras que al mismo tiempo estos residuos estorban la elaboración integral del fenómeno como cuerpos extraños; esta contradicción marca sin duda, de la manera más exacta, a qué tendría la música que dedicarse en un estadio en el que el cabal nominalismo compositivo, la rebelión contra lo musicalmente universal, toma consciencia de su propia limitación. Lo mismo que en la lógica dialéctica, en la estética lo general y lo particular no meramente se contraponen. Si la música informal renuncia a las formas abstractas, a la universalidad musicalmente mala de las categorías intracompositivas, las universales reaparecen en lo más íntimo de la particularización y hacen que ésta centellee. Ésa fue la grandeza de Webern[6]. Pero mediante la especificación tal universalidad y perentoriedad excluye la deliberadamente prestada por la tradición lo mismo que la matemáticamente pura de las circunstancias objetivas, la cual resultaría indiferente con respecto al fenómeno individuado. La perspectiva de tal música informal estaba ya abierta por primera vez hacia 1910. El dato no

es irrelevante en cuanto delimitación de los sobreexplotados años veinte. Pero en cierto modo los comienzos de la época en que Schönberg escribió Erwartung , La mano afortunada y Floraciones del corazón , y Stravinski las Canciones japonesas , la del Cubismo sintético, no tuvieron continuidad inmediata. Ya La mano afortunada , ciertamente no sin motivo, utiliza, a diferencia de Erwartung , estructuras superficiales bastante patentes además de una especie de recapitulación. Ayudan mucho a la articulación de la obra escénica, pero suponen, sin embargo, un retroceso con respecto al ideal de Erwartung , compuesta sin recapitulación sobre un Abgesang . Sobre todo Pierrot lunaire cita, por más que de manera irónicamente fragmentaria, incontables formas individuales tradicionales; desde la perspectiva actual, en esto Schönberg coincidió con Stravinski. Pierrot se convirtió en una pieza por así decir popular debido a los rudimentos de esos tipos intactos, y de configuraciones dadas a conocer por ellos, que contrastan mucho con Erwartung , la Canción con celesta o incluso las Canciones con orquesta, op. 22 . Como luego en el dodecafonismo, se busca seguridad.

Lo que puso término a lo que hace más de treinta años Alois Hába llamaba el estilo musical de la libertad no fue en absoluto, como Schönberg pudo pensar, algo puramente musical, sino de índole más bien sociológica e ideológica. Junto con el revisionismo en la estructura musical se han de pensar manifestaciones de Schönberg como aquella de una carta de 1912 en que le pregunta a Richard Dehmel si estaría dispuesto a escribir el texto de una «obra que llene una velada»: «… hace tiempo que quiero escribir un oratorio que tenga por contenido cómo el hombre de hoy, que ha pasado por el materialismo, el socialismo y la anarquía, que era ateo pero ha conservado sin embargo un pequeño resto de la antigua fe (en forma de superstición), cómo este hombre moderno lucha con Dios (véase también Jacob lucha de Strindberg) y finalmente consigue encontrar a Dios y volverse religioso. Aprender a rezar»[7]. La necesidad de un retorno a la autoridad teológica se combina en este ingenuo pasaje con la renuncia al radicalismo político. Pero en un artista como Schönberg la actitud musical no podía resultar indiferente. El momento de lo abrupto y violento en la transición de las experiencias de la libre atonalidad a la

formulación sistemática del dodecafonismo y la concepción de la religiosidad como regreso, con el amenazante índice del aprender a rezar, coinciden no sólo desde el punto de vista de la historia de la evolución, sino también según el contenido; aquí como allí, el orden se postula a partir de la necesidad y no de la propia verdad de la cosa. El vulgar tópico del origen del dodecafonismo en la exigencia de orden, pese a su ceguera para la lógica compositiva que produjo el dodecafonismo, registra algo correcto. A la vista de la fingida objetividad musical, se ha de reemprender el proceso que Schönberg frenó cuando su genial innovación hizo parecer que lo impulsaba. Una musique informelle tendría que plantearse de nuevo la idea de una libertad no revisada, sin concesiones. Pero no como reanudación del estilo de 1910. No se puede seguir componiendo infatigablemente a la manera de las obras más osadas de aquella época, la más productiva de Schönberg. El tópico de la irreversibilidad de la historia, de la funesta rueda del tiempo que no puede volver atrás, lo cubre todo y nada. Los psicólogos saben cuánto gusta responsabilizar al tiempo cuando uno no penetra en las cosas mismas o quiere declinar la responsabilidad. La imposibilidad de una revolución restaurada es, sin embargo, concreta. Una vez han cristalizado los nuevos principios constructivos, obligan a la elaboración, a la consecuencia pura, aun cuando los principios mismos hayan de cambiar mucho. Residuos de lo sido como los cromáticos en la libre atonalidad no son ya tolerables como cuando las exigencias inmanentes de los medios todavía no se sentían plenamente. Valéry escribió que a quien considera los logros vanguardistas del pasado –y la vanguardia musical de 1910 ya tiene cincuenta años– siempre le admira la timidez; para decirlo con Cocteau, qué poco demasiado lejos se fue entonces demasiado lejos. Esta timidez no era en verdad tal. Todo arte contiene elementos que en el instante de la producción se antojan naturales, obvios. Sólo en el curso de la ulterior evolución, se hacen evidentes ellos mismos en cuanto algo devenido y pasado, lo que tienen de natural en cuanto «segunda naturaleza». Pero esto lo cambia todo. De Stockhausen deriva la noción de que toda la estructura rítmico-métrica, incluidos la atonal y el dodecafonismo schönbergiano, no ha dejado de ser tonal en cierto sentido. Esto ya no cabe olvidarlo; tolerar la incongruencia. El hecho de que desde

entonces las relaciones de todas las dimensiones compositivas han sido revisadas, de que cada una de ellas afecta a todas las demás, se ha infiltrado hasta tal punto en el material como cualesquiera logros anteriores en técnica compositiva. Incluso el trabajo temático, en el sentido más amplio, muestra hoy, entiéndase bien la palabra, un aspecto tonal. Ciertamente, la importancia y grandeza de las obras inmediatamente anteriores a la Primera Guerra no se pueden disociar ya de su inconsecuencia: sus efectos fueron tan profundos debido a su fricción con algo aún heterogéneo con respecto a ellas mismas, algo todavía no enteramente idéntico con ellas. Pero los coeficientes de fricción tampoco se pueden conservar. En los últimos cincuenta años, las fuerzas productivas musicales –las técnicas, simplemente la capacidad para el control de lo correcto y falso– han crecido enormemente. No como si con ello a lo escrito hoy se le hubiera adscrito, con obstinada fe en el progreso, un valor superior que a lo entonces surgido. Sólo que el progreso en el dominio del material no se puede hacer regresivo aun cuando el resultado, lo compuesto, no progrese: ésa es una de las paradojas de la filosofía de la historia del arte. Ninguna consciencia puede expresarse más ingenuamente de lo que ella es. El intento de, por mor de la presunta o realmente superior calidad de lo menos progresista, encastillarse en lo antaño sustancial, como si nada más se hubiera aprendido, no tendría ninguna oportunidad. El argumento más fuerte en pro de la autenticidad de la evolución es la manera compulsivamente inmediata en que, pese a toda la mediación por las construcciones cada vez premeditadas, las diferencias de nivel de las composiciones más recientes se presentan a la audición en concierto; en general, tanto más decididamente cuanto con más eficacia se ha construido exhaustivamente la música. Métodos más laxos, reconocibles, por ejemplo, en la electrónica por la preferencia por lo que de manera anticuadamente impresionista se llama atractivo sonoro, se delatan en algo peculiarmente impotente, al mismo tiempo neciamente prudente, especulativo [8]. Lo aporético de la situación que ha menester de una música verdaderamente informal se resume en el reconocimiento de que ciertamente los dispositivos estructurales, cuanto más urgen por su figura la propia necesidad, tanto más también acusan lo que tienen de contingente, lo que tienen de

exterior con respecto al sujeto; pero cuanto más trata de eludirlos el sujeto, más se hunde hasta lo efímeramente arbitrario incluso ante reglas meramente fabricadas. Casi inevitablemente, su presunta libertad es devuelta a precisamente aquello de lo que todo el movimiento de la nueva música se apartó. También aquí despunta una antinomia. Quien, insistiendo en la probidad, se niega a componer de una manera diferente a como le permite su modo espontáneo de reacción, o quien se rebela contra la coerción de los principios constructivos, hasta ahora no ha conseguido por ello abrirse paso hasta lo abierto, sino que ha repetido, sin barruntarlo, la actitud de los que, en la época de la libre atonalidad, se enorgullecían de no ser esnobs, pero de ningún modo producían nada inconfundiblemente propio, sino maculatura. Sin embargo, si uno repasa despreocupadamente su forma de reacción y se imagina trabajando con las mangas remangadas en el taller, entonces se abandona a la trivialidad de una consciencia reificada. La tarea estratégica de una música informal sería la de romper este corchete. – Schönberg mismo nunca se atuvo en su praxis al ideal de la totalidad de las relaciones, de la composición pantemática. A partir del Opus 10 toda su producción oscila entre los extremos de lo totalmente temático y lo atemático; con grandiosa inervación, no buscó un equilibrio, sino mantener a ambos en una áspera oposición. En el tercer movimiento del Cuarteto en fa sostenido menor, las variaciones, las relaciones temático-motívicas se adensan con medios tonales como sólo de nuevo serán los del procedimiento serial; sin embargo, el último movimiento de la misma obra, pese a la vaguedad de las reminiscencias motívicas y lo drástico de la articulación en una parte recitativo y una arioso a la manera de un Abgesang que luego repiten ambas, se aproxima a la música no temática. La secuencia de piezas revolucionarias de Schönberg forma un ritmo como aquel entre inspiración y espiración intensas, entre lo totalmente organizado y lo liberado. Las Piezas para piano, op. 11 quieren ir más allá de lo atemático: la última lo es efectivamente, en la segunda la variación evolutiva se reduce a repeticiones escuetas de motivos y campos. Como para compensar, la arquitectura general es tradicionalista en la primera pieza, forma de Lied tripartita, con una repetición de la parte A más bien velada, sin embargo, por la escritura, que se hace difícil de oír; en la

segunda se distingue inconfundiblemente una recapitulación más larga. La mayor parte de las Piezas para orquesta, op. 16 son en cambio temáticas; el denso tejido orquestal entraña casi involuntariamente relaciones temáticas entre las voces. Una vez más impera una relación compensatoria. Las formas en su conjunto son más libres: en la primera debido a la idea ostinato, que por así decir magnéticamente, desvía el curso, en la última debido al principio consecuente de la prosa; en las intermedias también se apela aquí a formas tripartitas, tal como en la rápida cuarta el Scherzo es pensado de otra manera en el instante de la erupción. La siguiente obra, el monodrama Erwartung, anticipándose a una escritura automática, vuelve a ser atemático, el Pierrot sin embargo temático y el Quinteto para vientos temático hasta el extremo. El Trío para cuerdas tiende finalmente, en todo caso en el ductus , a lo atemático una vez más: temas perentorios o siquiera aprehensibles como tales apenas se encuentran. La concepción schönbergiana de la totalidad realmente construida en su integridad se cruza con el impulso contrario; él se rebela contra la ley que él mismo se ha impuesto, quizá justamente porque es impuesta y lo que le gustaría sería dejarse ir completamente. Esta tensión debería descargarse hoy en día en cada composición. La expresión del sujeto, que en Schönberg alterna con las construcciones, no ha sido sustituida de ningún modo por un orden musical del ser, una ontología. La música serial y postserial, y también las radicales tentativas occidentales del joven Stravinski y de Varèse, ha sobrepasado irreversiblemente el ideal expresionista. En el segundo, sin embargo, el descontento con la expresión podría interpretarse en favor de un positivo desideratum del cosmos musical en el que los sujetos individuales que se expresan sean superados de tal manera que la expresión de individualizado se habría hecho contingente e indiferente. Con el reaccionario antisubjetivismo practicado desde hace más de cuarenta años la actual rebelión contra el sujeto no comparte nada más que la experiencia, precisamente maquillada hoy en día por la ideología oficial, de que el hombre no está en el centro[9]. Pero eso no se transfigura como una alcanzada situación superior. No sacrifica ninguna diferenciación, pero tiende a elevar a cada una del ámbito de la expresión al tecnológico, más duro. Los logros subjetivos los conserva; en todos sus representantes trasluce

la técnica de la escuela de Schönberg y no la neoclásica. La repristinación le es de todo punto remota y por consiguiente también todo culto de su objetividad. Pero sin duda responde al hecho de que la historia más reciente, la progresiva desvigorización del individuo aislado hasta la amenaza de una catástrofe general, ha revestido de vanidad, apariencia e ideología la expresión inmediata de la subjetividad. El sujeto en el que a lo largo de todo el nominalismo occidental el arte se figuraba poseer lo en él imperdible, su sustancia, ha acabado por deshojarse él mismo en cuanto efímero. Mientras actúa como si fuera el creador del mundo o el fundamento del mundo, es, dicho en inglés, un fake [10], un mero artificio de quien se extralimita, se pavonea, mientras en él realmente apenas hay ya nada. Lo que en el mundo ha ocurrido y lo que en cualquier instante puede ocurrir renovado y peor han socavado lo mismo un arte en el que la subjetividad se afirma a sí misma como algo positivo, que el santurrón arte comunitario. Tampoco la música, el arte en general, puede pensarse desprovista del momento subjetivo: debe desembarazarse justamente de esa subjetividad que se refleja mediante la expresión y por tanto en todo caso afirmativa, y que el Expresionismo heredó directamente del Neorromanticismo. Hasta tal punto es la situación irreconciliable como la clásico-expresionista, en la que la expresión y el individuo no eran, en cuanto sustancia musical, problemáticos.

Lo que ha sucedido en el polo subjetivo repercute, con el creciente dominio del material, en el polo opuesto, el material musical mismo. Induce a malentendido la resistencia tenaz de su concepto a la designación abstracta. Pero lleva a él en cuanto histórica. El material sonoro cada vez disponible es distinto en distintas épocas; y de sus diferencias no se puede prescindir en la forma compositiva concreta. El material no puede concebirse de otro modo que como aquello con lo que el compositor opera, trabaja. Éste, sin embargo, no es nada menos que el estado objetual y de manera crítica reflejado de las fuerzas productivas técnicas de una época, con el cual los compositores se encuentran cada vez. Los momentos físico e histórico se solapan. En el Clasicismo vienés, por ejemplo, el material no sólo comprende la tonalidad, la escala temperada, la posibilidad de modulación en el ciclo completo de quintas, sino incontables componentes idiomáticas, el lenguaje

musical de esa fase. Ésta se expresa en él más que dispuso de él. Incluso tipos formales como la sonata, el rondó o la variación de carácter, formas sintácticas como la de antecedente y consecuente, fueron para ella, en gran medida, aprioris, no modi de configuración elegibles. Sin duda, lo que en Schenker se llama protolínea es en verdad la quintaesencia de ese idiomatismo, elevada a norma. Al reprochar a Wagner que éste haya destruido la protolínea, refleja lo cierto de que en él la función conformadora del idiomatismo ha sido por primera vez erosionada por el proceso de la evolución material. El gran mérito analítico de Schenker resulta haber sido el primero en demostrar la importancia constitutiva de las relaciones tonales en el sentido más amplio para –en curiosa contradicción con su culto del genio– la forma compositiva concreta. Atrapado en su dogmatismo, sin embargo, no ha comprendido la fuerza contraria, ha pasado por alto el hecho de que el idioma tonal no sólo «compone» él mismo, sino que también obstruye la concepción específica en cuanto el instante de la unidad clasicista de ambos deja de darse. En su ofuscación, ha hipostasiado el idioma y, a pesar de nociones estructurales que colindan con la praxis schönbergiana, tratado de procurarle a la reacción estética la apariencia de un fundamento sólido en la lógica musical que no encajaba sino harto bien con sus abominables opiniones políticas. Frente a sus fórmulas, cuya esterilidad no es corregida por el hecho de que él mismo apunta a ellas como a una invariante superior, la relación compositiva con los momentos idiomáticos dimanados de la tonalidad ha engendrado dificultades eminentes que no han dejado de producir efectos. En Kranichstein acusé en una ocasión a una partitura, que se me había presentado con la intención de unificar todos los parámetros, de falta de determinidad en cuanto a lenguaje musical, con la pregunta: «¿Dónde está aquí el antecedente y el consecuente?». Esto habría de rectificarse. La misma música actual no podría establecerse sobre categorías aparentemente tan generales como antecedente y consecuente, como si fueran inalterables. En ningún sitio está escrito que deba contener a priori semejantes elementos tradicionales, incluidos campo de tensión y de resolución, continuación, desarrollo, contraste, confirmación; del mismo modo que en el nuevo material las reminiscencias de todo esto producen a menudo groseras incongruencias cuya corrección

misma es un motor del desarrollo. Pero, sin duda, para la articulación se ha siempre menester categorías del lenguaje musical, por más que enteramente transformadas, a no ser que uno se contente con una aglomeración de sonidos. Las antiguas no cabe restaurarlas, sino elaborar equivalentes a ellas según la pauta del nuevo material, a fin de conseguir transparentemente ahí lo que en el antiguo conseguían aquellas categorías siquiera de manera irracional y por tanto enseguida insuficiente. La doctrina material de las formas que tengo en mente [11] tendría en esto su objeto más digno. Pero si el material no es nada estático, si hacer justicia al material significa más que la modestia artesanal que agota con destreza las posibilidades dadas, eso también implica que por su parte el material es modificado por la composición. De cada composición lograda en que ha entrado surge fresco como algo nuevo. El secreto de la composición es la fuerza que en el proceso de adecuación progresiva transforma el material. Quien se ciega a tal duplicidad se hace víctima de la esterilidad de ese nuevo objetivismo que ahí trasladó a la música exigencias que ya en la arquitectura de la que procedían levantaron protestas, por más que en su conformidad real a fin tenían una justificación más estable que en la música.

Este peligro se manifiesta en lo que heréticamente he llamado una pérdida de tensión. La despotenciación socialmente real del individuo que todo el mundo siente paraliza también artísticamente. El individuo rebajado, consciente de su impotencia e indiferencia difícilmente estará de por sí tan urgido a la producción como en los tiempos heroicos. En medio de la antropología de la época actual, la exigencia de una música no revisionista es una exigencia excesiva. A ello reaccionan las tendencias compositivas a renunciar al control de la música por el yo; prefieren dejarse llevar, abstenerse de intervenir, en la esperanza de que así, como dice Cage, no hable Webern sino el sonido. Quieren hacer de la debilidad psicológica del yo una fuerza estética. Algo de ello anticipó su antípoda, el dodecafonismo integral como intento de eximir al oído de la obligación de una actualidad en todas las facetas, de una presencia permanente en todo lo compuesto, al reducir esta obligación a la forma normal de unos determinados procedimientos, al institucionalizarla. Pero ya con esta exención se

desplaza algo esencial, técnicamente concreto en la cosa misma. Sólo una prueba de ello: uno de los impulsos decisivos del dodecafonismo, recientemente vuelto a confirmar en las conferencias de Webern póstumamente publicadas[12], era a no permitir a ningún sonido la recurrencia antes de que todos los demás hayan aparecido. Una obra todavía no dodecafónica como las Bagatelas, op. 9 de Webern obedece a esa alergia tan pura y consecuentemente como nada posterior. Ahora bien, en favor de la tesis de la transformación cualitativa por la sistematización habla el hecho de que ya en el instante en que se fijaron los cuatro tipos de la figura fundamental la música sacrificó esta experiencia que los determina. Si no se compone tan ascéticamente como Webern en el periodo de las obras del Op. 9 al Op. 11 , sino, dicho sencillamente, con más notas; si se trata, legítimamente, de componer música no sólo intensa sino más pormenorizada, se está violando la alergia a la repetición de sonidos. La combinación de diferentes formas seriales, por ejemplo el acompañamiento de una serie melódica por una segunda figura fundamental, las series armónicamente plegadas o contrapuntísticamente combinadas, son incompatibles con ese deseo. Fácilmente se instaura con ello esa fatal preponderancia de un sonido singular contra la que el dodecafonismo se rebeló originariamente: un caso de manual de dialéctica musical[13].

Iluminador con respecto a la controversia actual es la contraposición de una manifestación quizá apócrifa, pero enteramente plausible de Schönberg, con formulaciones de músicos entre sí a su vez tan divergentes como Eimert y Cage. Cuando Darius Milhaud lo visitó en Brentwood[14] tras la Segunda Guerra Mundial y le contó del triunfo universal del dodecafonismo, se dice que Schönberg, en una reacción fácil de comprender, no se alegró en absoluto. En lugar de eso, preguntó: «Ah, ¿y componen, pues, también con él?». Esto concuerda con la engorrosa definición, por él obstinadamente defendida, del dodecafonismo como la «composición con doce sonidos sólo mutuamente referidos». Todo en él se resistía a que los sonidos pudieran componer de por sí o incluso a que su pura esencia fuera el sentido de la música y debiera emerger en la composición: con ellos debe componerse. Contra esto, en el artículo de Eimert «De la libertad de decisión del compositor» en el tercer número de La serie se dice muy sucintamente: «Los

sonidos» –de lo que se habla es del célebre estudio de Messiaen Mode de valeurs et d'intensités – «no funcionan, existen. No es que en música la psicología haya sido separada de la física. Las cuentas aquí no salen tan fácil. El proceso acústico sólo se regula en la comunicación entre percepción y estado del objeto»[15]. La alternativa es endiabladamente seria. El «con él», el «ah, ¿y componen, pues, también con él?», de Schönberg comporta algo exterior, irresuelto. La composición es entendida a la manera tradicional, se compone con una materia prima a la que se aplica un trabajo temático, en conexiones motívicas, en Webern gracias a la extrema condensación de tales conexiones hasta convertirlas en una canónica universal. Material y composición resultan con ello ajenos entre sí, meramente opuestos. Sobre su mediación en sí no se medita auténticamente. Esta enajenación la manifiesta mediante la disipación del elemento idiomático. Previamente llevó a cabo, no como lo último, algo así como la reconciliación entre composición y material; sin embargo, cuanto más soberanamente dispone de éste el compositor; cuanto más rechaza como convencionales categorías prediseñadas del lenguaje musical, con tanta más rudeza incide en su materia. Por eso el comportamiento tradicionalista del compositor que se sirve de los sonidos incluye algo de antitradicionalista, comparable con la forma industrial de producción; una falta de respeto para con el material que en su apogeo el sujeto musical no conoció. Tampoco el hecho de que el material, la serie, esté ya preformado por el compositor cambia nada en principio a este respecto. Es manipulada, como muchos hoy dicen sin vacilar. Las series dodecafónicas manejan más desinhibidamente que antes las sucesiones de intervalos, los acordes y los momentos de la tonalidad en el lenguaje sonoro, sin que con qué se compone y qué se compone tuvieran que preocuparse mucho lo uno de lo otro. Pero también la antítesis a la praxis dodecafónica es problemática. El material sonoro ya subjetivamente y en verdad históricamente preformado lo admite como si fuera algo que es en sí. El sonido es, por así decir, hipostasiado. En esto se basa el concepto de parámetro: todas las dimensiones musicales del decurso global deben ser deducibles de las propiedades del sonido individual. Es curioso cómo vuelven a asomar, y no sólo aquí, motivos del Jugendstil . Éste también, tras la caída del

victorianismo estético obsesionado con las copias estilísticas, esperaba que puramente a partir del material en cuanto algo que es en sí cupiera crear una nueva forma lingüística. De lo cual resultaron aquellos materiales nobles y llenos de alma que todavía hacia 1920 hacían de las suyas en el campo de la gimnasia rítmica, la danza expresiva y la artesanía. La ilusión era que lo dispuesto, hecho de manera meramente subjetiva se puede evitar siempre que el material se venere como nieve virgen, se le atribuyan cualidades absolutas y se deje que éstas hablen. Pero esos materiales, un mundo como una joya, se convierten en lo que son sólo en virtud de su relación, si no con el sujeto individual, sí en todo caso con el social que trata con ellos. Sin duda el pensamiento de la mismidad y la absolutidad del material en la música avanzada está purificado de asociaciones kitsch . A ningún compositor serial sensato se le ocurre hablar de sonidos nobles como antaño de una materia áspera, sin pulir y cosas así. Pero en el credo de que el material, el sonido en sí, tiene ya ser, es más que su mero ser-ahí, resuena esa ideología. Si se la suprime enteramente de la concepción, entonces del ensalzado material al que uno se somete no quedan más que las cualidades naturales físicas. Sin embargo, en cuanto tales éstas son preartísticas, crudamente fácticas, incapaces de garantizar de por sí absolutamente nada estético. Se haga como se haga, se hace mal; lo primero es tomar consciencia de la aporía. La frase de Schönberg «¿Y componen, pues, también con él?» autoriza el abuso, a configurar los doce sonidos como si siguieran siendo los de la totalidad; sin embargo, la hipótesis de que el sonido «existe» y no «funciona» es ideológica, o positivista a destiempo. Cage, por ejemplo, parece, quizá en conexión con el budismo zen, atribuir una fuerza metafísica al sonido liberado de toda supuesta superestructura. La destrucción de la superestructura, sin embargo, se concibe desde el punto de vista de las ciencias naturales, sea que se extirpe el material acústico primigenio del sonido, sea que, en el principio del azar, se entregue uno al cálculo de probabilidades. Eimert subraya ciertamente con buen instinto la diferencia entre ciencia y obra de arte, pero hasta donde a mí se me alcanza tampoco ha extraído de ello la plena consecuencia con respecto a los momentos físico y estético. Lo que él postula es: «Los cálculos musicales deben concordar con la materia básica de la música».

Menos matemáticamente y en el lenguaje de la filosofía hegeliana, eso sería el ideal de un sujeto-objeto musical. Sólo que es cuestionable si tal concordancia es posible. ¿Su exigencia no presupone a priori la identidad de materia y «manipulación»? ¿No significa eso, sin embargo, que el sujeto, al que con tanto esfuerzo se ha eliminado, vuelve a introducirse gracias a la preformación del material?; ¿o que al material cada vez ya elaborado, al que el compositor meramente ha de adaptarse, se le adscribe una qualitas occulta que instaura un contexto objetivamente musical? De lo contrario, la adecuación se convertiría en el milagro de la armonía preestablecida; los adeptos de la teoría de la comunicación difícilmente podrían aceptar esto. A la inversa, la materia básica –en eso Eimert tiene razón– no es simplemente sujeto, sino que contiene el momento de lo ajeno al sujeto, de lo heterogéneo. Todo músico que entra alguna vez en contacto con sonidos físicamente puros se percata de ello de manera conmocionante. Pero si lo que Eimert llama la materia básica no es de hecho reducible al sujeto, entonces tampoco hay una identidad entre el «cálculo musical» o el componer y esa materia básica. Entonces, no obstante, al sentido de lo justo con el material, al esfuerzo del arte por ser real y puramente lo que es, sin hacerse pasar ideológicamente por otro, le correspondería mejor admitir la no-identidad y asumirla que revestirla con el concepto, casi podría decirse romántico, de una identidad sin fisuras. Eso podría también pensar Stockhausen. Al menos así se lee literalmente en el ensayo «Cómo pasa el tiempo»: «... si él», es decir, el compositor, «acepta la contradicción y quiere componer precisamente a partir de la relación dialéctica, puesto que a menudo parece más fructífero partir de la contradicción que de la definición 2 x 2 = 4»[16]. El contexto en que esta frase se encuentra es, sin embargo, tan complicado que vacilo en apelar a ella sin más. Pese a ello, él se refiere igualmente a la antinomia entre material y música compuesta; Stockhausen se percata del problema de la relación entre el tiempo físicamente mensurable y el auténticamente musical.

Esa identidad, la concordancia de la composición con su material preformado, se cierne ya sobre el dodecafonismo clásico. La totalidad musical debe ser lo mismo que las referencias intracompositivas. Pero precisamente la problemática de ese ideal

invita a ir más allá del dodecafonismo lo mismo que más allá de la antigua atonalidad. Webern demandaba que se establecieran cuantas conexiones fueran posibles, Alban Berg, también Schönberg, se habrían adherido a eso. La demanda apenas pasa ya inadvertida. Quizá se me permita recurrir a un viejo recuerdo: cuando uno se ocupa muy joven, con alguna ingenuidad, de semejantes fenómenos, a veces percibe algo que, una vez familiarizado con ellos, harto fácilmente encuentra evidente y por tanto confunde. En 1923 o antes oí, aún no veinteañero, por primera vez en un festival musical las Piezas para cuarteto, op. 5 de Webern o estudié la partitura, y publiqué en la Revista de música de Leipzig, en la que aparecieron mis primeras críticas musicales, un artículo en el que contraponía a Schönberg, sobre todo el del Op. 19 y Op. 11 , y Webern. Mi objeción a éste quizá se presenta hoy en día de un modo diferente a como habría sido el caso incluso hace diez años: tendencias que en Schönberg derivaban esencialmente de la necesidad de expresión, que aparecían espontánea y por así decir irracionalmente, serían racionalizadas y sistematizadas en Webern. Eso se podía ya observar en la motívica perfectamente elaborada de las Piezas, op. 5 . Comparadas con lo descubierto que yo sobremanera admiraba en Schönberg, las encontré reaccionarias. En el postulado de un máximo de conexiones, yo me olía una reificación. Lo mismo que más tarde, en el dodecafonismo clásico, la densidad de la organización debía compensar de la pérdida del sistema de referencias tonal. En este respecto, también Webern se alineaba con la música tradicional, es decir, temática. Eimert llama la atención sobre el hecho de que él ciertamente «abandonó por primera vez la dimensión unilineal de la serie, pero de ningún modo para acomodarla en el ámbito sonoro tridimensional», sino que ganó «espacio» «al en cierto modo encajar las superficies de la serie dividida en partículas motívicas y así obtener una estructura reticular en relieve, fijada en el material sonoro, cuya constitución material y métodos de interconexión sólo recientemente han sido reconocidos en todo su significado»[17]. Análogamente interpreté en 1957 la función del contrapunto como la de la restauración del espacio musical perdido; incuestionablemente, ésa era también la función del pantematismo weberniano y de ningún modo lo que más tarde se entendió por la totalidad de las relaciones destiladas a

partir del sonido individual. Webern no pensaba en parámetros, sino que intensificó más allá de lo que había hecho Schönberg la música motívico-temática, a fin de, si así se quiere, eliminar los restos aleatorios que se conservaban tanto en la libre atonalidad como en el dodecafonismo. Pero a ello se ha de añadir que la condensación de las relaciones, la tensión de los medios técnicos, no ha hecho más denso y tenso el resultado musical, lo compuesto mismo. Esto se puede explicar de manera completamente simple. El Concierto para nueve instrumentos de Webern es seguramente, según la pauta de ese encaje canónico de las figuras seriales, una de sus obras auténticas. El último movimiento, sin embargo, no es de ningún modo tan intenso y riguroso como es el procedimiento. Se asemeja a una conclusión alegre, a la marcha tradicional que acompaña la partida de los nueve instrumentistas; es casi arcaico. A uno le hace pensar antes bien en casaciones del siglo xviii que están un poco fuera de lugar que en que la omnilateralidad de las relaciones seriales marque el fenómeno. Los medios y lo conseguido son disparejos. En esto se ha de profundizar, no para criticar a Webern, sino debido a la consecuencia estético-técnica. Cuántas conexiones deben buscarse depende del carácter de la obra, de lo que se ha de componer, de la sencillez o complejidad de lo que se ha de representar compositivamente. La totalidad de conexiones como tal, su riqueza o su ausencia no son un momento necesario del contenido de verdad de las obras, ni siquiera tienen mérito en sí; tampoco garantizan automáticamente un sentido musical. Esta noción sedimentó luego en la contrarreacción a la totalidad de las relaciones, en el principio aleatorio desembridado. En una pieza relativamente simple, cuya intención apunta en una dirección diferente de la de la textura musical, como es la por lo demás muy subestimada por Schönberg mismo Música para el acompañamiento de una escena cinematográfica, op. 34 , las relaciones seriales son, pues, también tratadas de manera premeditadamente primitiva, mientras que en un paradigma de ambición suprema, las Variaciones para orquesta, op. 31, se las ajusta al máximo. El constructivismo actual tiene asimismo, según lo que cada vez se haya de componer, una escala de grados, de la misma manera que antaño se podía elegir en el continuo entre sonata y fantasía. De tal elección depende el valor del postulado de la perentoriedad; no

todo debe ser igualmente perentorio, no todo debe aspirar al mismo modo de perentoriedad. La antinomia entre perentoriedad y libertad no cabe tanto superarla transfiriendo la perentoriedad al mero método ni, sin tener en cuenta la cosa, afanándose por lo que tradicionalmente se designa con «ley». Así, por comparación con el nuevo material, el antiguo trabajo temático y al menos muchos de sus derivados, pero también la conformidad física a ley, el fantasma de una cosa en sí en el arte, serían exteriores. La mala comprensión de la relación entre perentoriedad y libertad se remonta hasta el famoso ensayo de Erwin Stein sobre nuevos principios formales de 1924, que Schönberg había autorizado [18]. Él basa el dodecafonismo en el hecho de que los medios de la libre atonalidad no permiten grandes formas absoluto-musicales: habría tenido que servirse de las muletas del texto, y sólo la composición dodecafónica habría restaurado su posibilidad. Grandes formas atonales existían, sin embargo, mucho antes [19]. La más antigua, osada y significativa procede de Schönberg mismo, la última de las Piezas orquestales, op. 16 . Ahí tampoco domina una conexión temática en el sentido habitual, sino que un medio totalmente distinto, el principio de la migración de la línea principal de una voz a la siguiente, instaura una unidad sinfónica. Aquí ya la mera técnica de escritura se hace formalmente constitutiva.

Ésta no es más que una de las infinitas posibilidades de organización que pueden deducirse de la concepción misma de una pieza y que hacen superfluo apelar a órdenes trascendentes con respecto a la pieza. La llamada necesidad de orden que, si no a la invención del dodecafonismo, sí ha llevado en todo caso a la apologética de moda, nunca la he entendido del todo. También en música debería alguna vez reflexionarse sobre por qué los hombres, en cuanto realmente llegan a terreno abierto, producen la sensación de que debe restaurarse el orden, en lugar de respirar porque se hayan podido escribir ya Erwartung e incluso Elektra , que para la propia consciencia e inconsciencia de los oyentes actuales son incomparablemente mucho más conmensurables que el estilo impuesto. Casi ningún movimiento artístico habría escapado al mecanismo de la imposición; incluso la evolución del Fauvismo al Neoclasicismo, el lema de Cocteau « L'ordre après le désordre » [20], lo atestiguó. En el eterno retorno de la necesidad de un orden

basado en esquemas no soy capaz de ver ninguna garantía de la verdad de ésta, antes bien un síntoma de debilidad perenne. En su presunto reino de la libertad, la producción artística, la compulsión social que se les impone la interiorizan e incluso la confunden con su determinación innata. La legalidad inmanente, transparente a sí misma, desde la libertad y la capitulación al orden mencionado, no son incompatibles entre sí. La contradicción entre el poder del orden y la impotencia de los hombres los separa de su propio anhelo, del cual el arte podría salir fiador. Pese a todo el tormento en lo real y espiritualmente existente, propiamente hablando no quieren en absoluto que sea de otro modo; una y otra vez reproducen los momentos autoritarios también en sí mismos, en la creencia de que a las convenciones no se puede renunciar aun cuando hace mucho tiempo que se las ha calado como no perentorias y la estructura cultural ya no fundamenta de por sí nada semejante. Ése es el oscuro secreto del ideal clásico, el verdadero formalismo. Hasta cierto punto, en Stravinski esta actitud se ha expiado al divulgarla; él ha llamado a las convenciones lo que son y no las ha cargado de ninguna sustancialidad subrepticia. Donde eso ocurre, comienza el mal. Categorías como la de orden deben tratarse micrológicamente a fin de curarlas de su unidad, la cual se va disipando nebulosamente. Resulta esclarecedor el hecho de que, después del derrumbamiento de los esquemas tonales, los cuales, en efecto, han decaído porque no consiguen la constitución de la forma que pretenden conseguir, la música ha menester fuerzas organizadoras a fin de no caer en el caos. Pero el miedo al caos está, en música tanto como en psicología social, sobrevalorado. Eso produce todavía hoy en día el mismo cortocircuito que en las escuelas del neoclasicismo y del dodecafonismo, en esto en absoluto tan distintas entre sí. El orden habría precisamente que imponérselo a la libertad, ésta habría que refrenarla, mientras que la libertad debía organizarse a sí misma no obedeciendo ya a ninguna pauta que, en cuanto heterónoma a ella, trunca lo que quiere conformarse en libertad. Quizá algún día asombrará lo poco que la música disfrutó de su libertad, cuán a corto plazo invocó las condiciones también filosóficamente tan fatales: su masoquismo. La incomodidad de la música emancipada con el hecho de que todo esté permitido se hereda lo mismo que el orden violento del mundo;

su sombra ha planeado hasta el día de hoy sobre toda construcción musical, toda composición estructural. Desde el sujeto compositivo, la informal sería una música que pierde el miedo porque lo refleja e irradia; no se deja tutelar por él. Ella sabría distinguir entre lo caótico, de lo cual nunca se estuvo tan lejos, y la mala conciencia de la libertad en que la no-libertad pervive. Conceptos como lógica e incluso causalidad, de los cuales necesariamente se sirve el gusto por el orden, pero con los que la concepción de una musique informelle no puede hacer tabula rasa, imperan en la obra de arte no literalmente, sólo modificados. En la medida en que en sus elementos se reflejan siempre los de la realidad, siempre intervienen también la lógica y la causalidad, pero más bien como en sueños. Si uno inventa nuevas técnicas y trata de justificarlas, fácilmente las naturalizará, por así decir, las tratará como si estuvieran inmediatamente sometidas a las leyes del mundo objetual: de lo cual da testimonio el orgullo de Schönberg por haber basado en el procedimiento dodecafónico un dominio duradero sobre el material sonoro, así como el reciente entusiasmo con las presuntas determinaciones primordiales del sonido. Lo mismo que de la ilusión de lo natural en el arte, habría que desembarazarse de la superstición de una inambigua necesidad estética que se toma prestada de esa ilusión. En las obras de arte no impera ninguna causalidad natural. Frente a ésta, la necesidad estética está una vez más mediada subjetivamente. La apariencia del poder ser así y no de otra manera puede siempre desmentir lo que la obra de arte en cuanto hecho es. Si las obras de arte exageran su necesidad, por ficticia que sea, hasta convertirla en literal, la actitud objetivista les lleva a pecar contra su propio objetivismo. La categoría de lo correcto, por la cual se ha querido sustituir en la obra de arte la de lo similar, es tan poco como ésta la piedra filosofal: lo controlablemente correcto en arte tiene la indómita malicia de convertirse en lo falso.

En Erwartung puede verse, en una fase temprana del dominio del material, cómo puede hacerse fructífera la emancipación de la necesidad estética con respecto a la literal. En ella, y en sus obras más afines a ella, Schönberg, evidentemente, sintió el trabajo motívico-temático como parecido a algo exterior al flujo espontáneo de la música, como manipulación, tal como el determinismo serial

se presenta hoy en día. De ahí la fibra atemática del monodrama. Pero ésta no simplemente se entrega al azar, sino que supera positivamente en sí el espíritu del trabajo motívico-temático. Éste se modifica con ello: se amplía. A partir de ahora, incluso en la producción del Webern intermedio, se ha de entender bajo su nuevo concepto toda música que ponga los complejos parciales de una autonomía relativa en un contexto que, por sus caracteres y su relación mutua, se presente como obligatorio, sin que sean generalmente demostrables igualdades y variaciones motívicas; éstas en todo caso no son rigurosamente excluidas, ocasionalmente se alude a ellas de la manera más discreta. Los impulsos y las relaciones de tal música no presuponen algo ya preordenado, supraimpuesto, ni siquiera un principio como el temático, sino que producen de por sí el contexto. Hasta tal punto son los descendientes de los temas, a pesar de que éstos no son elaborados o sólo rudimentariamente, nunca repetidos a intervalos. La composición serial, en cambio, conoce por un lado el sonido y todas sus propiedades, por otro el todo que de éste se deduce y ante el cual todos los sonidos –y pausas– son iguales entre sí. La diferencial y la integral se reducen a la misma fórmula, a la cual la composición no opone en sí nada cualitativamente distinto. Sin embargo, se escribe temáticamente cuando el todo se pergeña a partir de momentos autónomos sin los que el todo no existiría y que sin el todo no existirían[21]. Pese a ello, lo serial no puede concebirse únicamente como oposición a lo motívico-temático. La música serial misma nació de la totalidad de lo motívico-temático, quiero decir, de la extensión de ese principio al tiempo y el timbre. Ambos procedimientos tienen en común el telos de la organización total. Quizá a la distinción se le pueda dar el siguiente giro: en toda la composición serial la unidad se piensa como hecho, como algo que existe inmediatamente, por más que oculto en su unidad. En la música temático-motívica, en cambio, la unidad siempre se determina como algo en devenir y que por tanto se revela.

Esto implica aquí y allí diferentes posturas con respecto al dinamismo y el estatismo. Gracias a su codificación, la música artística comparte con la literatura una contradicción inmanente. Ambas son, en cuanto continuidad de los miembros sintácticos, en cuanto proceso espiritual y sucesión temporal de lo que se

condiciona, un devenir, dinámicas. Incluso en las obras estáticamente estilizadas de Stravinski, el cubo modelo del principio podría sin más ceremonias cambiarse en el tiempo por una de sus formas ulteriores; de lo contrario, esas obras sacrificarían su propia exigencia de astringencia. Un experimento con la marcha de entrada del Renard hace esto inmediatamente evidente. Pero la música como la literatura están inmovilizadas por la escritura, están ahí. El sistema de signos gráfico-espacial convierte lo sucesivo en la simultaneidad, en el estatismo. Esa contradicción no es exterior ni a lo uno ni a la otra. Lo que la música sucintamente determina como proceso, el entrelazamiento del trabajo temático, en el cual una cosa sigue a la otra, sólo lo hace posible en general la anotación fija; las complejas formas de interconexión por las que la sucesión se organiza interiormente como tal serían inadecuadas para una música improvisatoria, sin escritura. En la época de la composición obligato[22], la improvisación se extinguió rápidamente, y lo que pervive de recuerdos de su praxis en no pocas fantasías del Clasicismo vienés se define directamente por la ausencia de dinamismo motívico-temático, empleada, evidentemente, la palabra no en el sentido de los grados de intensidad, sino del desarrollo musical. Pero en la contradicción entre su estado de agregado congelado en la escritura y el fluido que éste significa la música participa del carácter de apariencia de un arte desarrollado, a pesar de que no simula ninguna realidad distinta de la que ella misma es, o al menos sólo intermitentemente: lo que está fijado, está ahí en el signo, parece, en cuanto sentido de éste, algo en devenir; también el lenguaje hablado tiene algo de eso. Como todo arte nuevo, la música se rebela contra la apariencia. Bajo tal aspecto su desarrollo más reciente sería el intento de deshacerse del dinamismo ficticio, es decir, en cuanto algo que suena, hacerse en cierto modo tan estática como siempre lo ha sido ya en cuanto algo anotado; la aleatoriedad, en la que lo sucesivo puede de hecho intercambiarse, llega hasta ese punto. A la inversa, la notación virtualmente reducida a la nada apunta a una música que todos se tomarían tan completamente en serio como de ordinario ella no hace más que prometer ser. Pero semejante cosificación –dejar de simular un proceso cuando la notación lo ha decidido todo ya de antemano, sino o bien realizar hasta sus últimas consecuencias lo de antemano

decidido, es decir, hacer indiferentes las consecuencias, o bien transformarse en un proceso– sigue siendo una negación abstracta. El estatismo de la música anotada no es más que uno de sus aspectos; el otro es lo que suena, el acontecimiento intratemporal. Éste es tan poco pensable sin la escritura como ésta sin él. Sin duda las notas no son una pura instrucción para la ejecución, sino música objetivada como texto. Por eso atraen a la lectura en silencio. Pero por eso el texto se convierte en tal; lo inmanentemente significado con él, que no ha menester ninguna ejecución real, es algo que se despliega temporalmente. Esto condena una vez más una música consecuentemente estática a la apariencia: a la de que lo que por el puro sonar es sucesivo estaría fuera del tiempo, mientras que lo espacialmente designado por las notas, por mucho que la escritura se aleje del principio mensural, en todo caso se descifra sin embargo en una secuencia temporal. De donde resulta una nueva insuficiencia. Lo que se sigue temporalmente, que niega la sucesividad, sabotea la obligación del devenir, deja de motivar por qué esto sucede a eso y a cualquier otra cosa. Pero el derecho a seguir a otra cosa no lo tiene nada musical que no esté determinado por la forma de lo precedente como lo que sigue a esto o, a la inversa, que lo precedente no revele retrospectivamente como su propia condición. De lo contrario, la concreción temporal de la música y su forma temporal abstracta se escindirían. Lo que por su propia disposición exige ser ni antes ni después se adhiere parasitariamente al tiempo al entrar automáticamente en la relación de la sucesión. Si de una musique informelle se exige que, pese a rechazarlo, asuma en sí la composición temático-motívica, lo que se quiere no es otra cosa sino que la música domine la relación entre forma temporal y contenido musical. Para ello, por supuesto, ha paradójicamente menester siempre la referencia a campos relativamente estáticos, los únicos en los que el dinamismo puede explayarse; un dinamismo absoluto, en sí indiferenciado, se convertiría de nuevo en algo estático. Ciertamente, el tiempo implícito, congelado en textos musicales, en cuanto actualizable en cada ejecución y lectura, no es inmediatamente idéntico al empírico, sino que se articula a partir de éste; también en la misma medida la determinación más íntima de la música participa en cuanto arte temporal de la apariencia estética. Pero, incluso en su

diferencia del tiempo extraestético, conserva en sí misma, transformado bajo la cláusula general de arte, el carácter temporal. En cuanto la notación se realiza, en cuanto la pieza es ejecutada, transcurre en el tiempo empírico, tiene su duración cronométrica, pero parece también pertenecer a este o a otro orden temporal, el eternizado de la pieza en cuanto escrita. Piensa uno en la noción kantiana de que el pensamiento puro de intuición, el número, debe necesariamente recorrer el tiempo, por lo cual lógica e intuición se encadenan sin embargo en la condición de su propia posibilidad[23]. Ponderaciones de este tipo no cabe despacharlas como tal filosofía reflexiva del arte, sino que pertenecen inmediatamente a ese examen de sus condiciones que la música más reciente se propone proveer y sobre cuya idea se basa. Todavía no han entrado ni mucho menos en sus procedimientos, pero podrían proteger de confusiones naturalistas.

El conflicto entre música motívico-temática y serial lo resuelve esencialmente el concepto de relación, el cual durante los últimos años ha sido incuestionablemente desatendido en la reflexión teórica de la evolución. La reducción al sonido tenía su verdad negativa. Exterminó las intenciones del sujeto, que, en cuanto meramente insertas, amenazan al mismo tiempo con atrofiarse. Todos los modelos establecidos y gastados de figuras y configuraciones los ha dejado fuera de combate por molestos, estilísticamente impuros y frágiles[24], por supuesto no sin que involuntariamente hayan surgido nuevos. Falsa, sin embargo, sería la creencia de que esta función crítica del sonido con respecto a la figura en cuanto una superestructura sería inmediatamente algo positivo, de que el sonido desprovisto de todo sentido sería su propio sentido. El sonido nudo es un momento de paso del automovimiento crítico de la música, un antiideológico valor límite. Pero para convertirse en música ha menester él mismo, a su vez, una clase de configuraciones que no se pueden extraer de él. La música no se compone de elementos, por muy bien depurados que estén de todo lo intruso. La idea todavía extendida entre los jóvenes compositores de que los datos primordiales del sonido aislado podrían determinar la totalidad de una música entra justamente en el contexto de lo que Stockhausen criticaba como «cuantificar»[25]. Esa idea olvida algo ello mismo irreductible, las relaciones; que la

música no simplemente consta de sonidos, sino de las relaciones entre éstos; que lo uno no existe sin lo otro. Pero eso hace necesaria la transición a una musique informelle . El concepto de elemental fue duramente criticado como ideología estética en el trabajo de Metzger aparecido en el quinto número de La serie [26] . Pero a la praxis serial hasta ahora le es inmanente deconstruirlo todo hasta el parámetro del sonido individual y luego –la palabra atestigua contra la cosa– reconstruir el todo. La música informal sería el adiós a esa práctica. Lo que en música aparece siempre como algo inmediato, último, como dato primordial, es ya, según el lenguaje de la lógica dialéctica, algo mediado, «puesto»; asimismo todo sonido individual. Desde luego, el carácter de una cierta inmediatez de momentos como la experiencia espontánea, la específicamente musical, es indiscutible. Para la teoría de la música es seguramente fructífera la noción hegeliana de que ciertamente toda inmediatez estaría mediada, dependería de lo opuesto a ella, pero el concepto mismo de algo inmediato, en cuanto algo devenido, surgido, no se disipa simplemente en la mediación. Sin embargo, en música esto inmediato relativizado hasta convertirlo en momento no sería el sonido, sino la figura individual distintamente aprehensible en su lugar temporal como algo en cierto modo plástico, diferente del contraste y el progreso. Por comparación con ella, en el fenómeno musical los sonidos sólo son abstractamente extirpables; serían primarios a lo sumo acústicamente, no en el ámbito compositivo. Ce n'est pas le ton qui fait la musique [27] . Ésta no es un aglomerado de sonidos. Cabría recordar el trivial ejemplo de la teoría de la Gestalt , cuya importancia para la música ha resaltado recientemente Henri Pousseur: la posibilidad universal de la transposición. Más allá de eso, confirma la relevancia musical de las relaciones sonoras el hecho de que las figuras, con límites, siguen siendo idénticas aun cuando se modifiquen las alturas de los sonidos de los que se componen. Subyace a esto la circunstancia resaltada por el injustamente olvidado Ernst Kurth de que los sonidos en música no son hechos físicos ni siquiera de la fisiología de los sentidos, sino de una flexibilidad, de una «elasticidad», peculiares [28] . Todo sonido que entra en el campo musical siempre es más que un mero sonido, sin que no obstante quepa aislar definitoriamente las propiedades del sonido que son más que mero

sonido. Este más es en principio aquello en que se convierten en las relaciones; en la terminología de Christian von Ehrenfels[29] al comienzo de la psicología de la Gestalt , a eso se lo llamaba cualidad Gestalt . Los sonidos musicales no forman un continuo fisiológico-sonoro, sino en todo caso aquel para el que Kurth escogió la poco afortunada y confusa expresión «psicología». Induce a error porque ese continuo no está a merced de los azares de la vida anímica individual, sino que, mediado por el espíritu subjetivo, se ha objetualizado hasta convertirse en una segunda objetividad; pero ante todo porque en ese continuo, en cuanto momento, entran las cualidades acústicas inanimadas tanto como los actos animadores del sujeto, y ni lo uno ni lo otro pueden separarse. Lo puramente acústico, lo quiera o no, se anima en cuanto la composición lo absorbe; incluso lo inexpresivo participa en la expresión como su negación. Lo animado, sin embargo, no se convierte en música sin soporte acústico. Ni siquiera el sujeto de la música es el de la psicología. Lo que artísticamente impera como subjetividad no es el contingente individuo empírico, el compositor. Su fuerza productiva técnica es una función inmanente del material; sólo en cuanto se guía por éste, tiene poder sobre él. Pero gracias a tal exteriorización recibe una universalidad más allá de la individualización del productor; un trabajo acertado en la obra de arte siempre es globalmente social. Eso legitima el discurso de la racionalidad artística. Donde cabe juzgar con razón que un compositor ha compuesto bien, se prueba tal universalidad de la subjetividad, la razón como algo positivo, una lógica que alcanza más allá de lo particular al satisfacer los deseos de esto; en la mayoría de los casos tal razón es ocultada por el sujeto psicológico cuya impronta porta la música. El lugar de todo lo musical es a priori un espacio interior[30], el único en el que se constituye como objetivo. Se cuenta entre aquello sobre lo que hace al menos cuarenta años un psicólogo de la Gestalt meditó con la poco atractiva expresión «mundo de cosas psíquico»[31]. Precisamente lo más subjetivo en música, lo imaginado, asociado, el contenido de ideas y el histórico que es inherente a cada una, remite a algo exterior, al mundo real. La música niega la psicología dialécticamente. Ocurre sin duda en el espacio interior, algo imaginativo y en esa medida subjetivo; pero, puesto que se objetiva

a través de su lógica, se convierte en figura formada, se exterioriza para ello al mismo tiempo, se convierte en objetividad de segunda potencia, incluso de una cuasi espacial. La objetividad exterior resurge en ella como la del sujeto[32]. Por eso tampoco las relaciones, en cuanto suma de la participación subjetiva, son por su parte el material primordial de la música; no hay sonidos sin relación, ni relación sin sonidos. El engaño mismo es lo primero. La hipóstasis de la relación sería presa del mismo pensamiento originario que a la inversa el recurso al nudo sonido. Incluso aquella definición del dodecafonismo como «composición con doce sonidos sólo mutuamente referidos» se resiste al recurso a elementos primordiales. Contiene tanto el concepto de los sonidos como el momento relacional: deben estar estrictamente referidos entre sí. La terquedad lingüística de Schönberg se adelantó un poco a la evolución actual. Ésta no se contenta ya con la simple alternativa entre el principio serial –el sonido absoluto– y el motívico-temático en cuanto la suma de los momentos relacionales. En el momento relacional prevalece el sujeto, en el sonido individual lo heterogéneo a él; lo cual se actualiza en la tensión entre composición y material. La subjetividad no es meramente inyectada en la cosa o imitada por ésta. La evolución postschönbergiana ha hecho saltar por los aires la equiparación corriente del momento subjetivo con el expresivo. Éste sólo se ha superado allí donde la composición, temporalmente, no se ha medido cabalmente por su material.

Todo lo que en los tiempos formativos de la nueva música se denunció como experimental era una crítica de tal discrepancia, y ciertamente del idioma degenerado en relleno entre material y composición. Lo auténticamente sorprendente fue su revocación. La sorpresa se racionalizó con la argumentación de que lo que no se mantiene en el lenguaje establecido, aquello en lo que el sujeto se aventura demasiado lejos, se exponía al fracaso y al rápido olvido más que lo supuestamente probado. Entretanto se olvidó por completo lo que quería ir seguro y por tanto meramente reproducía algo perenne que huelga. Si algo tiene una oportunidad de sobrevivir es lo que no se preocupa de la seguridad. Con lo cual se desplazó también el concepto de lo experimental. La necesidad de seguridad, de no-libertad y heteronomía, se calma hoy en día en

dispositivos en serie y seriales que conservan la sonoridad y la armonía de los experimentos de antes. Uno se imagina que lo que ajustado a un contrato y demostrable se posee negro sobre blanco se lo puede llevar confiadamente a casa[33]. Justamente eso es lo que la mayor parte de las veces, debido a la desproporción entre los medios de demostración y lo demostrado, se ha perdido ya de antemano. La vanguardia demanda por consiguiente, como correctivo, una música que sorprenda al compositor como al químico una nueva sustancia en el tubo de ensayo. La música experimental no debe ser ya sólo aquella que no opera con monedas acuñadas, sino que no se puede prever en el proceso mismo de producción. El experimento genuino siempre contenía algo de exceso de esa objetividad con respecto al curso de la composición. Que uno se lo ha siempre imaginado absolutamente todo con plena concreción sensible es una leyenda que todo compositor encuentra refutada cuando percibe por primera vez la sonoridad de su propia orquesta. Schönberg, que sin embargo insistía inquebrantablemente en la primacía de la imaginación y poseía una capacidad imaginativa sin par, aludió al menos a esa posibilidad cuando declaró que había tenido que interrumpir durante mucho tiempo el trabajo en las Variaciones para orquesta, op. 31 porque se le habrían perdido algunos apuntes seriales; que él sería «justamente un constructor». La misma tensión entre la imaginación y lo imprevisible es un elemento vital de la nueva música. Pero justamente un elemento vital, no una ecuación que podría resolverse de un lado u otro. Hubo complejas partituras de la atonalidad y del dodecafonismo que probablemente en todos los casos se sustrajeron a la imaginación plenamente adecuada, mientras que sin embargo los compositores más importantes, gracias a su experiencia, sabían que los pasajes en cuestión, como se dice, suenan, y también podían enjuiciar si la sonoridad cumplía su función. Hasta tal punto estaba asimismo el principio del azar teleológicamente prefigurado ya en aquella música de la que a veces la aleatoria se distancia. Pero si la composición incorpora como su principio lo que antes le advenía meramente contra su voluntad, la sorpresa del oído imaginativo por obra del fenómeno sonoro, ello es tan productivo como éste sigue habiendo menester ese oído; el momento del imprévu en el nuevo y enfático sentido no

puede escapar a ello. Bajo este aspecto, la musique informelle sería la imaginación de algo no totalmente imaginado: la absorción controladora por parte del oído compositivo subjetivo de lo que, como según el ejemplo de Stockhausen los «racimos sonoros», en absoluto puede imaginarse en cada nota individual. Ninguna regla abstracta puede trazar el límite entre una objetualización vacía que el sujeto compositivo contempla con la boca abierta y los oídos tapados, y una composición que por tanto llena la fantasía de que lo trasciende; decidir sobre ello en la composición individual no sería una de las más fútiles entre las tareas de una composición informal.

No debe, sin embargo, bajo el nombre de música informal restaurarse lo temático-motívico como el indefectible a priori del componer. El hecho de que el momento relacional, que sólo se da entre sonidos y no es en sí, no pueda tampoco hipostasiarse, corresponde a la alergia de los compositores a las conexiones temáticas en cuanto rudimento tonal. Lo mismo que el sonido absolutizado en sus propiedades tiende a recaer en lo preartísticamente fisicalista, la relación absolutizada adopta algo de estrepitoso, de mecánico, como si, una vez todo conecta, se lo tuviera en el bolsillo; pero lo malo es la necesidad de seguridad como tal. Ese estrépito de las relaciones puras deriva probablemente del hecho de que ya no se verifican en nada distinto, carente de intención, con respecto a ellas: formas sin nada formado. Si en ciertas épocas al dodecafonismo como temas únicamente se han expuesto ritmos, es decir, en realidad relaciones independientemente de los sonidos, de las alturas, ya estos ritmos degeneraron fácilmente en patterns, modelos abstractos. En el fetichismo convergen los extremos hostiles de la fe en el material y la organización absoluta. Contra ambas se rebela una musique informelle . El difunto Erich Itor Kahn[34] hablaba de música robótica. Esto se dirige contra la reificación; contra un arte que por odio a la mentira del espíritu se invierte en pura facticidad y con ello se somete al hechizo de lo que es lo mismo que cualquier ideología. Evidentemente, la práctica serial tampoco se abandona desvalidamente a ello; las diferencias cualitativas en ella son las de la robótica y la música. A quien no las percibe se le ha de recordar que esas marcas de lo mecanizado que irritan a los prestatarios de la creatividad que se adentran por su cuenta en el bosque y allí

encuentran lo que se encontró hace ciento cincuenta años[35], que esas marcas sólo están bien grabadas en la música tradicional. La musique informelle no es un neutralismo cultural, sino una crítica del pasado. El arte de los auténticos compositores primitivos hasta el umbral de la nueva música no fue probablemente más grande porque hacían olvidar las fórmulas prefabricadas o les insuflaban sentido que porque las hubieran dejado de lado. Todo componer ha sido hasta ahora un conflicto con algo alienado, conforme con su propia vida la música casi nunca ha sido idéntica a sus esquemas, sino que ha triunfado en la apariencia de tal identidad. El asombro de Eimert ante la cantidad de música razonable que prospera hoy en día pese a las recetas mecánicas convendría también a la música tradicional. En Bach todo eso es sabido; vale también para Mozart e incluso Beethoven. Todos empleaban, hasta en la más íntima cadencia, τόποι[36]. musicales. El proceso compositivo de tipo clásico tenía no poco de juego de rompecabezas. Grande era en él la fuerza de la autorreflexión que redimía a lo mecánico de su rigidez, transfiguraba lo trivial. En lo robótico se reconoce lo que ocultamente es inherente a toda la música burguesa, un aspecto de racionalidad reificada en general; éste quiere expiar sus pecados dejando de ocultarse tras la apariencia de lo orgánico. Por eso quizá los constructivistas integrales dotan a la invectiva «música robótica» de un sentido positivo, lo mismo que «atonal». Si se vuelve hacia fuera, el principio racional-mecánico que domina en toda la historia de la música occidental se separa de la ideología de lo inconsciente. Pero sólo esto abre también la perspectiva de liberarse del hechizo mecánico que secretamente se hermanaba con esa ideología. Hoy, en presencia de la industria cultural, no es ya la época de los τόποι.

Lo mismo que todas las antinomias estéticas, también la de lo orgánico, idolatrado por la ideología de lo inconsciente, no ha ya de esconderse detrás de la fachada de la obra de arte que se manifiesta. En cuanto organizada, ésta se asemeja, de manera totalmente literal, al organismo en la función del todo y de la parte. Pero gracias a la progresiva semejanza con lo vivo se aleja del artefacto que sin embargo sigue siendo. Lo de manera virtual totalmente configurado, donde cada rasgo sirve al todo y el todo se constituye como suma de rasgos, trasluce como su ideal lo que en cuanto obra de arte no puede ser, algo que se contiene a sí mismo, que es en sí:

cada vez se convierte más en la apariencia de aquello en lo que su carácter apriórico de apariencia nunca le permite convertirse. Cuanto más cabalmente es algo hecho, tanto menos se presenta como tal. La nueva música se convierte en víctima de esa autonomía en cuanto se desvía de ella. Para en cuanto artefacto soportar la apariencia de lo orgánico, debería, en lugar de eso, eliminar sin sentimentalismo toda apariencia de lo orgánico que derive de otra cosa que su principio artificial, su construcción exhaustiva. Pero tal es en amplia medida la que el lenguaje musical tradicional, especialmente el croma, engendra. La transición mínima, por así decir sin esfuerzo, del paso de semitono se asocia por lo regular con el recuerdo del crecimiento vegetal, como si no fuera fabricada, sino que creciera de por sí hacia su telos sin intervención subjetiva. Precisamente lo que desde el Tristán, y por una buena razón, se ha entendido como proceso de subjetivación de la música es objetivo desde el punto de vista del lenguaje musical: una apariencia de lo orgánico mediada por este lenguaje. Con incomparable genialidad, Wagner llevó en el Tristán lo subjetivamente configurado, el logro compositivo específico, en la medida de lo posible, a la indiferencia con esa objetividad del croma en el lenguaje musical. Ése era el lugar musical de la fantasmagoría. Lo puesto, lo devenido, se dispone como si fuera la naturaleza[37]. Los jóvenes compositores son alérgicos a esto. Pero, tras la liquidación de lo desde el punto de vista del lenguaje musical orgánico, la música vuelve a convertirse enteramente, por su organización inmanente, en imagen de organismos, análogamente a ciertas sorprendentes tendencias desde el punto de vista temático de pintores contemporáneos como Schultze y Ness[38]. Para la música el ideal orgánico no sería otro que el antimecánico; el proceso concreto de una unidad en devenir del todo y la parte, no su mera subsunción bajo el supraconcepto abstracto y, en consecuencia, la yuxtaposición de las partes. Esa concreción, sin embargo, nunca la garantiza el material solo. A partir de éste solamente se llega a la subsunción de los detalles, no al devenir gracias al contenido musical. Semejante síntesis se consuma en los momentos; éstos no se sintetizan a sí mismos. Precisamente para eso, para el devenir estrictamente de la cosa en sí, es menester la intervención subjetiva o, más bien, la participación constitutiva del sujeto en su

organización, algo que esta misma exige en reciprocidad. De ello depende, si todo no engaña, el futuro de la música. Pues el sujeto es el único momento de lo no-mecánico, de la vida, que entra en las obras de arte; en ningún otro lugar encuentran lo que les da vida. Ni la música puede parecerse al sujeto –en cuanto objetivada se ha convertido con respecto a todo sujeto, así fuera el trascendental, en algo cualitativamente diferente–, ni puede tampoco no parecérsele completamente: de lo contrario se convertiría en algo absolutamente alienado sin raison d'être . Ni siquiera se adecua como símil de algo absolutamente alienado de esa clase más que en la medida en que de alguna manera se desvía de ello gracias a la forma. La antigua controversia epistemológica sobre si lo semejante puede conocerse por lo semejante o lo disímil afecta también al arte; aquí como allí sólo se la puede solventar dialécticamente. Las obras de arte se mueven inmanentemente en una zona de indiferencia entre el en sí y el para nosotros, en la medida en que este para nosotros es un momento constitutivo de su ser-en-sí. Esto atañe incluso a la relación de las obras de arte con el lenguaje del cual se distancian [39] . Cuanto más perfectamente elaborada está la obra de arte, tanto más elocuente es al mismo tiempo, en la medida en que elaboración significa la organización del contenido de lo que está en devenir y no una necesidad matemática. En su pureza, ésta siempre se convierte –Stockhausen podría ser quien con más probidad ha constatado esto– en un defecto compositivo. Lo que sólo cuadra en general no cuadra en general, especialmente en las proporciones; esto señala la necesidad de la ayuda del sujeto que tiene la figura integral. Los compositores más dotados y progresistas no acaban de satisfacerla: bajo el hechizo del serialismo, limitan en muchas ocasiones la intervención del sujeto a la corrección retrospectiva, buscan en la estructura determinada su legitimación viva. Análogamente se comportan textos de la literatura aleatorios, por ejemplo producidos por máquinas cibernéticas. En ellos el autor establece luego, mediante intervenciones, algo así como una conexión de sentido o articulación. Tampoco en música se puede pasar sin semejantes retoques. Sería pedante oponerse a esto. En arte los modos de producción son indiferentes; Hölderlin redactó esbozos en prosa para los himnos más potentes. Pero igualmente cabe señalar que objetivamente ese procedimiento no parece en

absoluto compatible con el principio de aleatoriedad. De la consecuencia de la aleatoriedad estricta se espera algo así como una organización. Si ésta se hace independiente de él, el principio de aleatoriedad es revocado, y todo el procedimiento, junto con su sentido, se vuelve antieconómico. Se ha de recordar que en los sondeos estadísticos la validez depende incondicionalmente de que el muestreo no se aparte lo más mínimo del principio de aleatoriedad. Si el arte hace tales excursiones, no puede al mismo tiempo dispensarse de la disciplina de la ciencia de la que, con el derecho que sea, toma prestado su ideal de objetividad.

Pero modificar el enfoque desde el que se plantea el problema es prohibitivamente arduo porque no cabe fiarse del sujeto, de su oído, de su musicalidad en cuanto consciencia orgánica. En una medida difícil de estimar, el lenguaje musical extinto se sedimentó en eso. La dificultad ya pesaba sobre Schönberg. La superó imprimiendo un peculiar ritmo polar a su producción. Ésta se mueve entre extremos de lo orgánico, como Erwartung , y de lo antiorgánico, como la Suite para piano, op. 25 . Entonces quizá no era todavía previsible pasar de uno al otro de manera consecuente; esta perspectiva la abren más bien obras instrumentales tardías como el Trío y la Fantasía para violín . La relación del dodecafonismo de Schönberg con el ideal de lo orgánico, que deriva del idioma tradicional, es ambivalente; también en esto supone un vuelco. El aspecto organológico al que todavía apuntaba el concepto schönbergiano de una vida instintiva de los sonidos en la libre atonalidad se refería, lo mismo que en la tonalidad, al estrecho contacto entre complejos musicales. Sólo lo que se toca inmediatamente funciona como si creciera. Según el prototipo de la nota sensible, la relación orgánica siempre se imaginaba como la de dos acontecimientos sucesivos, que se funden sin fisuras; la teoría wagneriana del arte de la transición es la estética del ideal organológico. Ese estrecho contacto de lo contiguo ya se cortó en el dodecafonismo. El impulso a ello lo inervó también Schönberg subjetivamente, con su aversión al «calor animal»[40]. Lo que las primeras composiciones dodecafónicas exigían de la audición educada en la libre atonalidad era referir entre sí complejos musicales sucesivos como estrictos, sin que no obstante el uno terminara en el otro como si se lo empujara a ello. Hasta tal punto es ya inherente al dodecafonismo el

momento de la contingencia que se intensifica con la creciente integración constructiva. De manera contingente suenan primariamente las secuencias individuales. Se las priva de la necesidad que otrora las ligaba entre sí. Ésta es cedida desde arriba a los determinantes, a la totalidad, y luego restituida por éstos a las secuencias individuales, las cuales, en cuanto derivados rastreables de la totalidad, encajan entre sí sin fugas ciertamente, pero también sin aquella vida instintiva. Musicalmente como en cualquier otra parte, desde el comienzo se asociaba a la integración el aislamiento, la atomización. Pero también el potencial de estatismo. Micrológicamente, la secuencia temporal sigue siendo exterior a los sonidos. La composición concretamente musical de los acontecimientos individuales se hace independiente de ella. En Schönberg incluso los medios compositivos de la tonalidad conservados, el ductus temático, especialmente la «variación en desarrollo», llevan más allá de esto. Pero su contradicción con la relación de los complejos en el detalle, con la virtual separación del uno con respecto al otro, no podía seguir oculta. El constructivismo radicalizado más allá de Schönberg extrae de ahí la consecuencia al dejar de preocuparse absolutamente de las relaciones como instintivas en el detalle, es más, resistirse a ellas un poco como la libre atonalidad a la tríada que falsamente resuena en ella. Lo que se preferiría sería extirpar todo lo que en la peinture musical satisfacía el concepto de «tendencia»: el hecho de que un instante musical querría de por sí pasar al siguiente y más allá. Eso podría explicar la complexión estática: la imagen de una música en sí ajena al tiempo. Intenta que la cosa funcione sin categorías enérgicas; pero por eso se hace, contra su propósito, íntimamente inobjetiva, incompatible con el medio del tiempo en el que en cuanto música en todo caso se extiende, y descuidar éste en el contenido compositivo no significa menos que el hecho de que la música no se preocupa de una de sus premisas materiales específicas. Se hace con ello actual la pregunta por cómo debe estar hecha una música cuyos momentos concretos, células monádicas, se mueven una hacia la otra o una contra la otra sin contaminarse del residuo excretado de un idiomatismo orgánico. Pero esto afecta no sólo a las finas vetas, sino a la disposición de la forma hasta llegar a la arquitectura suprema. Ésta ya no puede ni, a partir del abstracto plano

constructivo, erigirse sobre los acontecimientos individuales, ni calcularse mediante parámetros que lo dejan todo a la contingencia inmediata del de sonido a sonido. Esto arroja luz sobre la categoría auténticamente normativa del Schönberg tardío, la del equilibrio, de la producción de tensiones y su resolución a través de la totalidad formal. Esta norma fue la apoteosis de lo tradicionalmente orgánico. La totalidad aquí es por última vez lo que antaño era la particularidad pura en la secuencia de dominante y tónica; en este sentido estricto es Schönberg de hecho música clásica, análogamente quizá a como Einstein es física clásica por comparación con la teoría cuántica. Una pieza proyecta como un todo tensión y resolución lo mismo que antaño, en el idioma tonal, su prototipo, la cadencia. Pero este desplazamiento a la totalidad ha desvigorizado las figuras parciales. Para cumplir, por tanto, la tarea que en la situación actual se enmascara debería construirse exhaustivamente toda la fibra del material compositivo, tal como Schönberg procedió en su época con grandes formas, la sonata, la variación, en la confianza de que la construcción en lo pequeño la llevaría a cabo el dodecafonismo. Entre algo inmediata y mediatamente sucesivo –también en el seno de complejos simultáneos– habría que establecer relaciones que de por sí instauren un rigor. En la libre atonalidad destella el barrunto de las ilimitadas posibilidades de ello; posibilidades de algo orgánico que no se dejan inducir a la imitación de una vida orgánica que en la realidad meramente revista a la reificación. Si se quisiese buscar ejemplos en las obras más extensas de la libre atonalidad, la musique informelle sería un tercero tanto con respecto a la jungla de Erwartung como con respecto a la tectónica de La mano afortunada . Pero las secciones ya no pueden meramente ponerse unas junto a otras, como en la actualidad es práctica habitual hasta la monotonía, sino en una relación dinámica, comparable a la gramática de la subordinación y de los grandes periodos. El trabajo, que se remonta a Schumann, de Boulez con los llamados paréntesis apunta sin duda en esta dirección. La reificación de los tipos estructurales de la composición trasluce hoy en día en los clichés involuntarios allí donde la producción racional de algo completamente imprevisible querría evitarlos. Un cliché de esa clase fue el entretanto caído en desuso de los puntos, uno de los

más recientes es el de las superficies sonoras separadas entre sí con exagerado esmero, organizadas como campos. Estas sonoridades unitarias y las piezas que las practican se parecen entre sí como dos gotas de agua.

Tales defectos los causan las aporías de lo serial. La más prominente entre ellas se basa en el hecho de que las alturas y duraciones se han reducido al denominador común del tiempo. Stockhausen, que se tomó esa identidad más en serio que cualquier otro compositor serial, fue al mismo tiempo el primero en expresar su cuestionabilidad. El factor temporal objetivo en todos los parámetros y la experiencia temporal viva del fenómeno no son idénticos. Duración y altura pertenecen a ámbitos musicalmente diferentes, aun cuando acústicamente tienen un denominador común. En la controversia, el concepto de tiempo se ha empleado equívocamente: comprende tanto el temps espace como el temps durée , el tiempo físicamente medible, cuasi espacial, y el tiempo de la vivencia. No se puede obviar la comprensión de su incompatibilidad por parte de Bergson[41]; incluso la teoría tradicional del conocimiento, causal-mecánica según su crítica, distinguió mucho antes de él entre tiempo fenoménico y reificado. Pero en el viviente lo igual no es igual; no basta con conceptos algorítmicos para calcular tal igualdad. La psicología experimental se había asegurado con la ley de Weber-Fechner[42] de que entre los estímulos básicos, es decir, los sucesos objetivo-físicos, y las reacciones subjetivas a ellos domina meramente una relación proporcional, no una equivalencia directa. De lo que ahí se trataba era de algo mucho más primitivo que la experiencia musical, sencillamente de la llamada fuerza de la sensación. La eminente complejidad de la música en cuanto música no permite siquiera suponer semejantes proporciones. Hay pocas perspectivas de obtener de los datos físicos objetivos el tiempo musical y la música concreta, aunque ésta tampoco es la simple suma de las reacciones psicológicas; de lo contrario, no se podría pensar la objetividad musical gracias a la cual es arte en lugar de un aglomerado de comportamientos sensoriales.

En la praxis predominante se delinean, bajo el aspecto de la consciencia del tiempo, desproporciones que arrastran a la inversión del procedimiento. Hartos de las traducciones puntillistas

de los modelos webernianos en piezas para cámara en las que ya no se produce ninguna conexión aprehensible entre los disparejos ataques, algunos de los jóvenes compositores más dotados han regresado al gran aparato orquestal, del mismo modo, pues, que en los últimos años se siente en general, frente a la pobreza de lo disociado, la necesidad de amplias superficies sonoras, siempre en sí coherentes. En sonoridad estas piezas a veces se aproximan sorprendentemente a lo que Boulez había reprochado antes a Schönberg y Berg, el style flamboyant[43]. No pocas de esas composiciones son de una gran maestría orquestal; carecen, sin embargo, de lo que la luminosidad y densidad de la sonoridad sugieren: los acontecimientos compositivos plásticos que en ellas se representan. Pero el énfasis de este estilo orquestal que trabaja con espátula tampoco tolera la primacía impresionista de los acontecimientos sonoros en cuanto tales. El hincapié en la imagen sonora requiere por así decir que haya algo sobre lo que se haga tal hincapié, no que la mera sonoridad se convierta en el contenido musical. La sonoridad se ofrece a la comprensión musical con evidencia inmediata; pero lo que de ordinario se da compositivamente, la textura, resulta estar desprovista de tal evidencia inmediata, consecuencia opaca del sistema por el que cada vez se ordenan los parámetros. Sonoridad y música divergen. La sonoridad adquiere por su vida propia una nueva cualidad culinaria que es incompatible con el principio constructivo. La densidad de la escritura y del timbre no han cambiado nada en el carácter disociativo, exterior con respecto al fenómeno, de la estructura. Ésta se hace tan poco dinámica temporalmente como antes los sonidos punteados que se sucedían junto a otros sin conexión, o los campos meramente yuxtapuestos. A los rasgos llamados neoimpresionistas de la música más reciente cabría objetarles esto. Que la música se libere de la pseudomorfosis stravinskiana en la pintura exige una transformación de lo compuesto mismo. Sus enunciados deben adquirir una fuerza de impacto de índole temática, por ejemplo como el comienzo de Le marteau sans maître , sin que esto de índole temática quepa limitarlo al melos ; se puede formular en cada dimensión. Pero el decurso debe lograr lo que antaño lograba el trabajo temático, aun cuando se renuncie implacablemente a todos sus medios, a la

identidad, la variación, la conexión superficial de los motivos. Sólo entre enunciados musicales que sean ellos mismos tan incisivos como antes las figuras de la música temática puede hacerse sensible esa tensión en la que se actualiza la consciencia musical del tiempo.

Las tentativas de Cage y su escuela han eliminado todos los τόποι sin por ello lamentar la pérdida de un ideal subjetivo-orgánico en el que sospechen su perpetuación. Por eso sería tan falso como la celebración del antiarte su supresión como cabaret o humor superiores. Sin embargo, esas tentativas no realizan tampoco una musique informelle . En cuanto blague [44], arrojan a los hombres la cultura a la cara, como unos y otra merecen; no por amor a la barbarie, sino para demostrar lo que han hecho mutuamente de sí. La blague sólo se torna fatal cuando apela a una metafísica de la artesanía exótica a fin de elevarse a justamente esa positividad que denuncia. Con lo cual concuerda el hecho de que la blague , a la cual respeto, en la sociedad actual se neutraliza. Ésta se defiende ideológicamente tragándoselo todo. También la musique informelle debería protegerse del espíritu de una reimpresión anastática de Die Aktion [45] y del Dadaísmo, de la anarquía alejandrina. Pero en último término nada pasa ya a través de la red de la sociedad socializada; lo integra todo, incluso lo enteramente contrario a ella. Por eso uno ha de preocuparse menos de producir un efecto social y puede abandonarse tranquilamente a la cosa, si se quiere, a la cultura. Uno se siente animado a escribir música como le salga de la pluma; sólo que habría que reflexionar sobre la pluma y sus procedimientos. En una cosa, sin embargo, el impulso de Cage se aproxima al de una música informal: en cuanto protesta contra la terca complicidad de la música con la dominación de la naturaleza [46]. Él no se pliega al terror de aquello a lo que mientras tanto ha dado carta de naturaleza el eslogan de la época técnica, con la cual se teme perder contacto. Pero lo mismo que no puede rezagarse con respecto a esa época retirándose a enclaves de sentido, el arte tampoco puede comportarse como si pudiese escapar a la reificación huyendo hacia adelante y participar inmediatamente de una inmediatez inexistente. Cage, y seguramente muchos de sus discípulos, se contentan con la negación abstracta en séances [47] de las que se desprenden hilos que llegan a Steiner [48], a la eurritmia, a las sectas reformadoras de

la vida. Resulta sorprendente la precisión con que se pueden tomar decisiones en la traducción de signos aparentemente vagos, el acuerdo colectivo en conductas irracionales. Es más fácil burlarse del momento de locura que reconocer la utopía a la que ofrece cobijo lo provocadoramente absurdo: escapar a la mentira de todo lo sensato, en su sentido sin embargo meramente puesto por el sujeto. Si difícil le será a una musique informelle evitar el elemento abstruso, tampoco puede planearlo. Una música organizada de manera total y absolutamente racional y que sea transparente eterniza la compulsión de la forma. Mientras que una informelle tampoco puede pasarse sin este momento, a ella lo abstruso se le convierte en memento de su propia cuestionabilidad. Es la mancha ciega en que oculta lo que del bien cultural «música» sería otra cosa que cultura. En la libre atonalidad tales manchas ciegas podían eliminarse tan poco como la blanca en la chaqueta del Pierrot Lunaire ; aparecen incluso en las más duras construcciones dodecafónicas, como el Intermezzo de la Suite para piano, op. 25 . Sin embargo, la razón de la más reciente abstrusidad quizá sea el hecho de que, a diferencia de sus ancestros dadaístas, justamente degenera enseguida en cultura; a lo cual no es indiferente. A los atentados del Dadaísmo no cupo reprocharles abstrusidad porque de hecho se perpetraron y percibieron como antiarte y anticultura; la abstrusidad degenera en una ideología y en un vacío artesanal en que sus acciones siguen siendo estéticas y por tanto se someten justamente al criterio de sentido –y la cultura es para bien y para mal la suma de lo pleno de sentido– que desafían. Pero eso lo dicta la imposibilidad hoy en día de aquella política en que los dadaístas todavía confiaban. La action painting , la action composing son criptogramas de una acción directa que se ha vuelto imposible, surgidos en una época en la que cada una de ellos sería impedido por la técnica o absorbido por las administraciones. Tal es la profundidad que alcanza la praxis política en los procedimientos estéticos precisamente allí donde éstos se alejan más irreconciliablemente de la praxis cultural normal. Las aporías artísticas ponen de manifiesto las aporías de la política.

En la medida en que no promueve el culto reaccionario de los llamados vínculos[49] , la crítica del sujeto en música se opone a la apariencia. El instante en que se hace evidente es el de la crisis del

sentido musical. Lo que en la música tradicional se presenta como sentido no es muchas veces el suyo propio, sino sólo la estandarización del idioma, en todo caso reflejo del sujeto que la sustenta; si ni una ni otro siguen sustentando, entonces el sentido se viene abajo. No hay ninguno metafísico que esté previamente dado, no hay ninguno que en cuanto algo existente el arte pueda imitar; eso explica por qué éste, y la música especialmente, ha convertido en tabú toda semejanza. Pero el sentido es ineludible en la medida en que sigue imponiéndose a las obras de arte contra la voluntad de éstas. Este sentido importuno, por así decir heterónomo, no debería abandonarse en cuanto tal, sino que el sujeto debería recuperarlo a fin de reconciliarse con él. El sentido de la obra de arte es algo sólo por producir, no algo por copiar; es lo que es únicamente en su devenir. Ése es el momento de la acción en la música informal. El concepto de oficio, del que la teoría actual no puede prescindir –en Boulez ocupa una posición central–, es su representante en la obra de arte. Es actividad precisamente en la medida en que se realiza convincentemente. El oficio detiene el desmoronamiento del sentido. La apariencia estética no cabe eliminarla en la obra de arte. Ni siquiera aquella sin apariencia sería inmediatamente lo mismo que la realidad empírica; la apariencia pervive en ella aun cuando nada distinto quiera ya parecer lo que es. El momento de irrealidad en el arte no es idéntico con el mal de la ilusión y el engaño. Dicho de otro modo, también el sentido negado es en él sentido. No es traducible a hechos, sino que cada cosa artística siempre es también más de lo que es. Confirma esto el hecho de que incluso obras de arte en las que las conexiones se eliminan tan consecuentemente como en el Concierto para piano de Cage, justamente por esta consecuencia producen no obstante una. Nada podría alejarse más de la música tradicional. No falta en ésta, sin embargo, algo afín: las prohibiciones de la teoría de la armonía fueron hace mucho anuladas allí donde las formas prohibidas no aparecen meramente una vez, de manera inconsecuente, sino que son inmediatamente repetidas o al menos subrayadas como efecto específico. El ejemplo más conocido de ello son las quintas de Puccini: legitimadas por el uso persistente. – En el aspecto de hiperfacticidad, los momentos reificadamente coagulados, objetualizados, del arte remiten de por sí, como a lo objetivamente implicado por ellos, al sujeto: en la

objetivación estética la mediación subjetiva aparece inextinguible. El arte en cuanto algo espiritual no es ni el último bastión de una historia del espíritu diluida, ni la palestra de una metafísica del arte ad hoc; lo «espiritual en el arte» a que alude Kandinsky no es una superestructura, sino, paradójicamente, un estado de cosas; su no ser algo fáctico es su propio hecho. En Schönberg lo mismo que en Kandinsky, éste se convirtió de algo subcutáneo en algo evidente. Pero justamente por ello surgió también, como fe en los hechos, aquella inclinación positivista de la consciencia artística que es actualmente objeto de crítica. Schönberg escribió para una serie de programas de Kolisch en Madison unas cuantas introducciones a su música de cámara. En la destinada al Segundo cuarteto de cuerdas, el compositor dice sin ninguna ironía que el poema de George del último movimiento, Arrebato –su composición Schönberg nunca la superó en genialidad y libertad–, anticipa y profetiza los viajes espaciales. Es inconcebible lo que se le hace a ese poema de George si el éxtasis que expresa se confunde con las experiencias, evidentemente bastante modestas, de los astronautas guiados automáticamente; nada podría ser más down to earth [50] que la distancia imponente, pero medible, de ésta; el compositor arroja como presa la propia fantasía a la falta de fantasía. A una música informal y a una consciencia adecuada a ella le correspondería desembarazarse de tales contaminaciones incluso en su propia relación con la técnica. Para ello debería bastar el hecho de que en el espacio no hay aire y por tanto tampoco el del otro planeta que verdaderamente el Finale de Schönberg siente [51] .

Sin embargo, si el arte quiere revocar realmente el dominio de la naturaleza; si pasa por una situación en la que los hombres ya no ejercerían el dominio mediante el espíritu, ello únicamente lo consigue gracias al dominio de la naturaleza. Sólo una música dueña de sí misma sería también dueña de la libertad de toda compulsión, incluida la propia; guarda analogía con eso el hecho de que sólo en una sociedad racionalmente organizada desaparecería con la indigencia la necesidad de represión a través de la organización. En una musique informelle cabría superar positivamente el hoy deformado momento de la racionalización. Sólo lo totalmente articulado desde el punto de vista artístico es la imagen de algo no mutilado y por tanto de la libertad. La obra de

arte completamente articulada por el dominio extremo del material, la cual gracias a ese dominio se sustrae al máximo a la mera existencia orgánica, es a su vez lo más próximo también a lo orgánico; la verdad de la construcción de la Crítica del juicio kantiana con una doctrina del arte y una de los organismos vivos que entre sí se oponen tanto como son análogas sólo hoy en día puede medirse totalmente. La exigencia de un dominio del material en cuanto la completa configuración de lo compuesto –literalmente, de su «organización»– no tiene que ceder a un comportamiento más laxo. Pero el dominio del material debe, en cuanto reflexión del oído compositivo, intensificarse autocríticamente hasta que deje de aplicarse a una materia heterogénea. Debe convertirse en una forma de reacción de ese oído compositivo que, por así decir pasivamente, se apropie de la tendencia del material. La consecuencia de la técnica artística siempre es, en cuanto verdadero dominio, al mismo tiempo también su contrario, el desarrollo de la sensibilidad subjetiva hasta convertirse en la susceptibilidad al estímulo de lo que ello mismo no es sujeto; tal, por ejemplo, como decir que uno domina la lengua sólo posee un sentido digno del hombre cuando se tiene la fuerza para dejarse dominar por la lengua. Hasta tal punto está cerca de la filosofía del lenguaje de Karl Kraus lo que en la actualidad tendría que hacer la música. En la musique informelle el oído oiría de manera viva en el material aquello en que éste se ha convertido, porque aquello en que se ha convertido incluye el proceso de racionalización como cuyo resultado es éste conservado; pero al mismo tiempo la involuntariedad de la reacción subjetiva lo privaría de su actividad violenta. Si el sujeto fue el vehículo de la racionalización, es negado y salvado en tal movimiento. Prescinde de su exceso con respecto a lo compuesto; ya no se pliega al material, ya no lo provee de intenciones arbitrarias; pero los actos en los que eso sucede siguen siendo los del oído espontáneo. Éste sería el umbral de una música informal con respecto a una música reificadamente alienada, incluida la supuesta comunicación. La estructura de una objetividad musical a través del sujeto, no sobre el sujeto, opone abruptamente su carácter social a la comunicación. Su concepto es pertinente en la industria cultural, que calcula contextos de efecto; a fin de cuentas, en el estudio de mercado aplicado, que informa sobre cómo los productos espirituales deben

conformarse a fin de encontrar compradores. La música informal es irreconciliable con esto. Ella tiene que ver con un contenido de verdad representativo y con una recta consciencia, no con la adecuación con la falsa. Dentro de la total ofuscación social sólo tiene su lugar social adecuado lo que suspende la comunicación en lugar de averiguar sus leyes reales o presuntas. En la medida en que hoy en día quepa quererla, la comunicación, la intervención de la obra de arte en lo no-artístico, debería darle de bofetadas a la comunicación, no respetar sus condiciones. Eso es lo que se quería decir con la apología kolischiana de la música para el papel. Tan falso como la norma de una coherencia abstracto-matemática o física es el efecto él mismo meramente posible.

Habría que diferenciar en sí el concepto de sujeto musical. No tiene nada que ver con oyentes potenciales, sino con el derecho humano a lo que Hegel llamaba «estar presente»; el derecho a que la subjetividad esté presente en la música misma, como fuerza de su consumación inmanente, en lugar de ser excluida de la dejada a su aire. Este derecho no implica la hybris [52] , la superstición de que el sujeto puede crear la música puramente de por sí, reproducirse en ella, mientras que musicalmente en cada instante lo pone la música, a la cual el sujeto obedece al máximo cuando se tensa al máximo. Aquella musicalidad de que una musique informelle habría para ello menester sería una que tanto portara en sí los constituyentes de la antigua como se arredrara ante lo que los convenus de lo musical ordenaran, del mismo modo que la musicalidad del intérprete se prueba cuando por propia intuición y a partir de la comprensión estructural depura los textos de la sucia capa tradicional, confiar en la cual pasa por el signo de la musicalidad. En un proceso así se purificaría también hasta lo más íntimo el concepto de sentido musical. Se emanciparía de lo proyectado de manera meramente subjetiva tanto como del contexto meramente objetualizado, reificado. En cuanto determinación de la cosa misma se legitimaría por el hecho de que el oído más avanzado puede percibirlo en cada instante incluso como su propio desideratum . Todo lo cual apela, desde la necesidad de una experiencia artística viva, a la teoría estética; una conversación con Boulez mostró que en esto estamos de acuerdo. El desprecio de la estética, cuyo portavoz fue ya Schönberg, tuvo su tiempo mientras, en cuanto algo exterior a la

cosa, cojeaba tras ésta y proclamaba falsas reglas estáticas. No hay que restaurar ni éstas, ni su gusto depurado, ni sus leyes eternas. Ella sólo tendría que empezar donde todo eso callara. Ni se ha de deducir desde arriba a partir de la filosofía, ni ha de ser una ciencia del arte empírico-descriptiva. Su medio sería la reflexión de la experiencia musical sobre sí misma, de tal modo que su objeto no se presentara como algo simplemente por describir, sino que se descifrara como un campo de fuerzas. Su dinamismo inmanente contiene, latente, la indicación de lo que hoy y aquí sería musicalmente lo correcto. – Si realmente ha llegado la hora, lo cual por todas partes puede percibirse, de renunciar a la falsa seguridad de la necesidad heterónoma tanto como al azar heterónomo, el sucedáneo de la libertad, entonces se impone la pregunta del campesino a la rana engullida: ¿por qué se tuvo que pasar por todo esto? Pero de lo que se trata no es de revocar los intentos, sino de recuperarlos y transformarlos con la experiencia musical viva; tal, acaso, como lo que antaño fue la regla contrapuntística ha sido apropiado y modificado por la praxis contrapuntística. De este modo, es una de las objeciones más plausibles contra el dodecafonismo clásico que tras la abolición de la tonalidad la estructura rítmico-métrica siguió siendo tonal en el más amplio sentido. Al ideal de una música informal le es esencial que éste se convierta en experiencia compositiva; que el oído espontáneo y consciente de sí mismo se haga refractario no sólo a la simetría tonal, sino también a sus derivados más sublimes, el predominio de un pulso abstractamente mantenido, del tiempo fuerte del compás y de su conservación negativa en la síncopa. La música informal podría adquirir una flexibilidad del ritmo de la que hasta ahora nada se puede todavía soñar. En esto como en todas las dimensiones sería una imagen de la libertad. Aquello a lo que aspiran los músicos porque constituye el meollo mismo de la música no se ha podido cumplir todavía. Ni puede descifrarse qué sea propiamente hablando la música, ni existe una que fuera ya enteramente tal. Mejor admitir esto que de nuevo impedirse el acceso a lo que tendría que ser eligiendo cualquiera que representara lo positivo ominoso. La música informal es un poco como la paz perpetua de Kant, que él pensaba como posibilidad real, concreta, que puede realizarse, y sin embargo no sino como idea. La figura de toda

utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos lo que son.

[1] En francés: «Hacia una música informal». [N. de los T.] < <

[2] Wolfgang Steinecke (1910-1961): musicólogo alemán. Fundador en 1946 de los Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música de Darmstadt, principalmente dedicados a la difusión de la música de Schönberg y otros músicos proscritos por el nazismo, así como de los posteriores cultivadores del serialismo «integral», entre ellos Boulez, Stockhausen y Nono. [N. de los T.] < <

[3] En francés: «decir esto, sin saber qué». Beckett, El innombrable . [N. de los T.] < <

[4] Los primeros Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música se celebraron en el castillo de Kranichstein, un barrio de Darmstadt. [N. de los T.] < <

[5] Cfr. Die Reihe III (1957), p. 13 [también en Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik [Textos sobre música electrónica e instrumental], vol. I, Colonia, 1963, pp. 99 ss. (N. de los T.)]. < <

[6] Cfr. Theodor W. Adorno, Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis , Frankfurt am Main, 1963, passim , esp. pp. 102 y 129 (ahora también en Gesammelte Schriften , vol. 15, Frankfurt am Main, 1976, pp. 252 y 279 [ed. cast.: El fiel correpetidor, en Obra completa , vol. 15, Madrid, Akal, de próxima publicación]). < <

[7] Arnold Schönberg, Briefe , seleccionadas y editadas por Erwin Stein, Maguncia, 1958, p. 31 [ed. cast.: Cartas , Madrid, Taurus, 1987, pp. 36 ss.]. < <

[8] En el falso hincapié sobre el concepto de sonido en la nueva música puede reconocerse a los diletantes y a los que quieren rebajar a su nivel lo que no comprenden. La dimensión sonora es quizá la más prominente de la nueva música, la única que se ha liberado por completo de ella y, descubierta precisamente como

fresca, está sin embargo en conflicto al menos con los antiguos hábitos de audición. Pero en las obras que cuentan nunca es un fin en sí mismo, sino, precisamente en cuanto emancipada, una función del contexto compositivo y al mismo tiempo el fermento de éste. Schönberg siempre ha insistido en que el sonido es el medio para la adecuada representación del pensamiento musical. Si la nueva música se aparta de la precedente en algún punto, es en que carece de la categoría del atractivo sonoro; éste es una y otra vez el medio favorito para acceder falsamente a su audición. La evolución más reciente, la que integra el sonido como parámetro en la construcción, ha vuelto a confirmar esto. < <

[9] Véase supra «Criterios de la nueva música», nota 16*. [N. de los T.] < <

[10] En inglés, «fraude». [N. de los T.] < <

[11] Cfr. Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomie, Frankfurt am Main, 1960, pp. 124 ss. (ahora también en Gesammelte Schriften , vol. 13: Die musikalischen Monographien [Monografías musicales], Frankfurt am Main, 21977, pp. 239 ss. [ed. cast.: Mahler. Una fisonomía musical , en Obra completa , vol. 13, Madrid, Akal, de próxima publicación]). < <

[12] Cfr. Anton Webern, Der Weg zur neuen Musik [El camino a la nueva música], ed. de Willi Reich, Viena, 1960. [N. de los T.] < <

[13] El momento de la alergia a la repetición de sonidos, según Filosofía de la nueva música uno de los resortes del dodecafonismo, no es, visto desde una mayor distancia, tan unívoco como allí se lo trató. Su dialéctica representa uno de los momentos arquitectónicos en el conjunto de la música. En cuanto se desarrolla a sí, la música niega absolutamente la repetición, según el pensamiento heracliteano de que nadie entra dos veces en el mismo río. Sin embargo, sólo mediante la repetición se convierte en la que se desarrolla. El trabajo temático, el principio que concreta el curso temporal abstracto en la sustancia musical, no es nunca sino la desigualdad en lo igual. El desarrollo que conduce a lo nuevo únicamente se convierte en ello por la relación con lo antiguo que en tal relación se asume a priori , se repite, si bien en una figura

sublimada e irreconocible. Sin este constituyente sumamente formal de igualdad no hay ninguna música articulada; la identidad en la no-identidad es su nervio vital. Tal dialéctica se lleva al extremo en la música serial. Absolutamente nada puede repetirse en ella; absolutamente todo es, en cuanto derivado de algo uno, repetición. En la música informal cabría repensar esta duplicidad insertándola en su problema planteado, orientar por ésta la propia organización. < <

[14] Brentwood: distrito en la zona oeste de Los Ángeles. Schönberg vivió en él desde 1936 hasta su muerte en 1951. [N. de los T.] < <

[15] H. Eimert, «Von der Entscheidungsfreiheit des Komponisten», Die Reihe 3 (1957), p. 7. [N. de los T.] < <

[16] Stockhausen, «... wie die Zeit vergeht...», cit., pp. 124-125. [N. de los T.] < <

[17] Eimert, loc. cit. , p. 7. [N. de los T.] < <

[18] Cfr. Erwin Stein, «Neue Formprinzipien» [«Nuevos principios formales»], en Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage [Arnold Schönberg en su quincuagésimo aniversario], número especial de Musikblätter des Anbruch , Viena, 13 de septiembre de 1924. < <

[19] Cfr. texto, supra , p. 424. < <

[20] En francés, «el orden después del desorden». [N. de los T.] < <

[21] La formulación de la distinción se remonta a una conversación con Rudolf Kolisch. < <

[22] El término fue introducido por Erich Doflein. [* Erich Doflein (1900-1977): musicólogo alemán. Como profesor de la Escuela Superior de Música de Friburgo, prestó especial interés a diferentes aspectos de la música contemporánea. (N. delT.)] < <

[23] Cfr. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft , nuevamente editada, según la primera y segunda ediciones originales, por Raymond Schmidt, Hamburgo, 1952, p. 201 (A 142) [ed. cast.: Crítica de la razón pura , Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 185 ss.]. < <

[24] De hecho, en Stockhausen las palabras «estilo» y «pureza estilística» desempeñan su papel. < <

[25] «Cuantificar» significa, en este contexto, tratar las notas como partículas individualmente válidas más que como componentes de una estructura superior. [N. de los T.] < <

[26] Cfr. Heinz-Klaus Metzger, «Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik», Die Reihe 5 (1959), pp. 41-49. [N. de los T.] < <

[27] En francés: «No es el sonido lo que hace la música». [N. de los T.] < <

[28] Cfr. Ernst Kurth, Musikpsychologie [Psicología de la música], Berlín, 1931, 1.ª sección, especialmente pp. 10 s. [N. de los T.] < <

[29] Christian von Ehrenfels (1859-1932): filósofo y psicólogo austríaco. Sus trabajos sobre la percepción de objetos hacen de él un precursor de la psicología de la forma o gestaltismo. Distingue entre cualidades sensibles y formales (espaciales o temporales), siendo estas últimas independientes de las sensaciones elementales. También se ocupó de filosofía moral, en especial de los problemas de la teoría de los valores. [N. de los T.] < <

[30] Loc. cit. , pp. 116 ss. < <

[31] Adorno se refiere muy probablemente a Wilhelm Haas (1883-1956), psicólogo alemán autor en 1921 de Die psychische Dingwelt . [N. de los T.] < <

[32] Cfr. Theodor W. Adorno, Mahler , cit., pp. 98 s. (Gesammelte Schriften , vol. 13, cit., pp. 218 ss.]. < <

[33] «No tendréis que decírmelo dos veces. / Ya comprendo que es cosa de provecho: / lo que se tiene en negro sobre blanco / puede llevarse a casa, bien tranquilo» (Goethe, Fausto , Barcelona, Planeta, 1980, p. 56). [N. de los T.] < <

[34] Erich Itor Kahn (1905-1956): músico alemán. Exiliado en los Estados Unidos por su doble condición de judío y de perteneciente a lo que los nazis llamaban la música degenerada , estuvo estrechamente vinculado a la escuela de Schönberg y al dodecafonismo. [N. de los T.] < <

[35] «Vagaba por el bosque / sin rumbo y sin objeto; / no buscar cosa alguna / era mi solo anhelo» (Goethe, «Hallazgo», en Obras completas , vol. I, Madrid, Aguilar, 1974, p. 797). [N. de los T.] < <

[36] τόποι (topoi): véase supra «Epilegomena», nota 9*. [N. de los T.] < <

[37] Cfr. Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, Berlín, Frankfurt am Main, 1952, pp. 107 ss. (ahora también en Gesammelte Schriften , vol. 13, cit., pp. 82 ss. [ed. cast.: Ensayo sobre Wagner , en Obra completa , vol. 13, Madrid, Akal, de próxima publicación]). < <

[38] Bjarne Ness (1902-1927): pintor noruego. Pese a la brevedad de su vida, fue el pintor más renombrado de su país antes de la Segunda Guerra Mundial. [N. de los T.] < <

[39] Cfr. supra, pp. 259 ss. < <

[40] Cfr. supra, p. 468. < <

[41] Henri Bergson (1859-1941): filósofo francés. Hostil al intelectualismo formalista, en particular a Kant y al neokantismo, así como al positivismo cientifista y materialista, elaboró un pensamiento basado en el análisis crítico de los métodos y resultados científicos de su época (especialmente en biología y psicología). Espiritualista, su filosofía quería ser «un retorno consciente y reflexivo a los datos de la intuición». En oposición a la inteligencia, cuyo destino primordial es práctico (la fabricación de utensilios) y cuyos principios y nociones no se pueden aplicar más que a la materia, la intuición nos permite coincidir con la duración pura (en oposición al tiempo espacializado), con el movimiento libre y creador del espíritu. Filosofía de la comprensión, atenta a la experiencia inmediata (y próxima en esto a la fenomenología), el bergsonismo conoció un enorme éxito hasta la Segunda Guerra Mundial e influyó en una gran cantidad de escritores y filósofos. [N. de los T.] < <

[42] La ley de Weber-Fechner intenta describir la percepción humana de varios estímulos físicos (el peso, la visión, el sonido...): la magnitud de una sensación subjetiva aumenta en proporción al

logaritmo de la intensidad de los estímulos. Ernst Heinrich Weber (1795-1878), anatomista y fisiólogo alemán, aportó la ley del «umbral diferencial», según la cual, para cada tipo de sensación, hay una relación constante entre la intensidad del estímulo inicial y la variación mínima que hará que la diferencia sea sentida («umbral de Weber»). Gustav Theodor Fechner (1801-1887), fisiólogo y filósofo alemán, ofreció posteriormente una elaborada interpretación teórica de los hallazgos de Weber. Las verificaciones experimentales han demostrado el carácter solamente aproximado de esta ley, por lo demás también criticada por Bergson. [N. de los T.] < <

[43] En francés: «estilo brillante». [N. de los T.] < <

[44] En francés: «broma». [N. de los T.] < <

[45] Die Aktion : revista literaria y política fundada en 1911 por Franz Pfemfert (1879-1954). En arte contribuyó a la difusión del Expresionismo y en política abogó por una postura de izquierdas pero sin dogmatismos. Durante la época imperial se censuraron contenidos bajo la acusación de obscenidad. La revista se confiscó por primera vez en 1914, poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial. Concluida ésta, Pfemfert se alejó del Expresionismo y la revista siguió una línea exclusivamente política, con publicación de textos de Lenin y otros revolucionarios rusos. En agosto de 1932 apareció el último número como consecuencia, por un lado, de la precaria situación económica (postrimerías de la inflación) y por otro de la pobre salud de Pfemfert. Entre los colaboradores de Die Aktion cabe mencionar a personalidades previamente vinculadas al movimiento dadaísta, como Hugo Ball, Walter Serner o Richard Huelsenbeck. [N. de los T.] < <

[46] Cfr. los aforismos de Cage en Darmstädte Beiträgen (1959), p. 52; además, Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main, 21958, pp. 195 ss. [ahora también en Gesammelte Schriften , vol. 12, Frankfurt am Main, 1975, pp. 192 ss. [ed. cast.: Filosofía de la nueva música , en Obra completa, vol. 12, Madrid, Akal, 2003, pp. 83 ss.]. < <

[47] En francés: «sesiones»; pero, en un texto alemán, especialmente «sesiones espiritistas». < <

[48] Rudolf Steiner (1861-1925): pensador austríaco. Creó la teoría antroposófica, credo místico basado en las ideas de Goethe sobre educación y teosofía. Fundó numerosas escuelas en las que se promovía un estilo de educación más orgánico que el habitual. En sus programas se incluía la eurritmia, disciplina en la que se practica el ajuste de los movimientos corporales del discípulo a la cadencia melismática del lenguaje poético. [N. de los T.] < <

[49] «Vínculos» (Bindungen) fue un término abusivamente empleado por los ideólogos nazis del compromiso con la tierra o el país natal. [N. de los T.] < <

[50] En inglés: «pegado a la tierra». [N. de los T.] < <

[51] Véase supra «Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg», nota 6*. [N. de los T.] < <

[52] En griego, «soberbia». [N. de los T.] < <

Escritos musicales III

Actualidad de Wagner

De los innumerables aspectos que ofrece la obra wagneriana, escojo arbitrariamente uno, como le es inevitable a la forma de una conferencia: la pregunta por la actualidad de Wagner; aquella por la actitud de la consciencia hacia su obra hoy en día, si es que en general puede hablarse de una tal actitud. Se quiere decir la consciencia progresista, a la altura de la obra wagneriana tanto como a la inversa ella misma en un estadio avanzado en el desarrollo. Hace casi treinta años escribí un libro sobre Wagner. Cuatro capítulos aparecieron en la Revista de sociología en 1939; la totalidad, sin embargo, sólo mucho más tarde, en 1952, poco después de mi regreso a Alemania tras el periodo de emigración. Mucho de lo que hay en el libro, Ensayo sobre Wagner [1] , ahora lo formularía de manera diferente. El problema central en él, el de la mediación entre los aspectos sociales, intracompositivos y estéticos, habría, sin duda, que tratarlo con más profundidad que entonces. Pero ni me distancio del libro, ni reniego de la concepción. La situación con respecto a Wagner ha cambiado por completo. Por eso me gustaría, no como revisión de lo que antes pensaba, sino dando cuenta de lo que nuevamente destaca en Wagner, presentar algunas divergencias hacia el viejo texto.

Se ha tomado distancia con respecto a la época de hace treinta años. Wagner ya no representa, como en mi juventud, el mundo de los padres, sino el de los abuelos. De lo cual se da un síntoma enteramente simple: de la infancia aún recuerdo bien los lamentos de mi madre por la decadencia del arte vocal italiano causado por el estilo wagneriano de canto. Hoy en día el modo wagneriano de cantar comienza ya a extinguirse; es enormemente difícil conseguir un cantante que esté a la altura. El muy conocido y filisteamente deplorado sistema de los invitados, por el cual el par de cantantes wagnerianos masculinos y femeninos más famosos se presten, por así decir, de una reposición a otra, no es una mera aberración. El teatro de ópera comienza a involucionar hacia la fase que en opinión de Wagner se había demostrado obsoleta. Éste ya no posee la ilimitada autoridad de entonces. Pero lo que ha sublevado contra

ésta no ha sido tanto una consciencia en desacuerdo con el triunfador, críticamente intervencionista, sino reactiva: la ambivalencia hacia lo una vez amado que ahora debe por fuerza envejecer. En el ínterin, así y todo, por comparación con Wagner se ha ganado mucha libertad con respecto al objeto: el vínculo afectivo con él se ha roto.

Si para empezar se me permite, gracias a esta libertad, decir algo sobre la actitud históricamente modificada hacia el arte de Wagner, no puedo pasar por alto el aspecto político; incluye demasiadas desgracias infligidas a los vivos como para que una consideración que se pretende puramente estética pudiera cerrar los ojos a él. No obstante, la actitud de la consciencia hacia Wagner puede también haber cambiado políticamente. La forma de nacionalismo por él incorporada, sobre todo en las obras, explotó en el nacionalsocialismo, el cual, aun más allá de Chamberlain[2] y Rosenberg[3], podría inmediatamente apoyarse en él; con la integración de las naciones en grandes bloques, al menos ya no se da inmediatamente de manera tan amenazadora; por eso comienza también a retroceder en la obra. Uno no puede, sin embargo, sobrestimar esto. Lo mismo que el potencial nacionalsocialista sigue como antes amenazantemente latente en la realidad alemana, así continúa presente también en Wagner; ésta constituye la dificultad más seria en su función para la consciencia actual. El aplauso atronador que nunca deja de producirse, por ejemplo, tras Los maestros cantores; la autoafirmación del público que éste recibe de Wagner, no deja siempre de tener algo de la antigua perversidad virulenta; la pregunta por si y cómo ha de tocarse a Wagner sólo a duras penas podría distinguirse de la comprensión de tal demagogia. En su tiempo intenté localizar ésta precisamente en la figura puramente musical-estética. Pero quizá, si se me permite expresar algo tan personal, con mi crítica me he ganado también el derecho a resaltar lo que la supera. Mi propia experiencia de Wagner no se agota en el contenido político, por poco que sea lo que de éste se pueda salvar, y a menudo me quiere parecer que al desentrañarlo habría eliminado una capa bajo la que se abre una segunda que, por supuesto, no debía descubrirme nada nuevo en absoluto. En cualquier caso, las objeciones privadas, que nunca han dejado de estar en boga, a la persona y al modo de vida de Wagner

tienen algo de inefablemente subalterno: adherirse a ellas es meterse en un avispero. Cuando también yo en su día introduje la persona en el círculo de lo tratado, pensaba en su carácter social; en aquello por lo que la persona privada era exponente y escenario de tendencias sociales; no en las individuales en su contingencia psicológica, sobre las que tantos siguen imaginándose con derecho a juzgar. Lo que siempre se le reprocha a Wagner, sin mediar entre la fuerza de producción artística concentrada en él y la sociedad, es puro pequeñoburguesismo, no lejos del despreciable género de la biografía novelada. Cabría recordar, como contraste, la gran biografía, todo menos oficial, de Newman, que a justo título subrayaba lo tramposa que es la indignación, por ejemplo, con la prodigalidad de Wagner, a la vista del hecho de que durante todos los años que vivió en la emigración los teatros se enriquecieron a su costa mientras él tenía que vivir en la miseria. Cito el nombre de Newman ex profeso; la actualidad de Wagner hoy en día demanda también la traducción de la obra verdaderamente auténtica, la más importante de todas las biografías wagnerianas.

El antiwagnerismo intraestético fue sustentado por el movimiento, en absoluto progresista desde el punto de vista político, llamado Neoclasicista, que sobre todo se vincula al nombre de Igor Stravinski. Ha pasado no sólo cronológicamente; se ha agotado en sí mismo. Como signo evidente de su capitulación, el Stravinski tardío mismo se ha servido en los últimos años de la técnica contra la que en origen apuntó polémicamente su movimiento, la de la escuela schönbergiana. Esto no depende meramente del espíritu del tiempo, sino de una carencia del Neoclasicismo; su imposibilidad histórica se convierte en defecto compositivo. Ahora bien, la tendencia que en cambio se impone y por comparación con la cual el Neoclasicismo aparenta ser algo decorativamente débil produce muchas cosas que tienen más que ver con Wagner que con aquellos que durante los últimos treinta o cuarenta años se han sentido a gusto en cuanto sus oponentes. La Segunda Escuela de Viena, justamente la de Arnold Schönberg, que determina decisivamente el más reciente movimiento musical, enlazaba inmediatamente con Wagner. Esto precisamente es lo que gustaba reprochársele al Schönberg más temprano a fin de desacreditar al maduro a bajo coste.

Lo que entretanto ha cambiado en Wagner no es meramente su efecto, sino la obra misma, en sí. Esto fundamenta su actualidad; no se trata de un triunfo póstumo, de un segundo triunfo, ni de la merecida derrota del neobarroco. Las obras de arte en cuanto algo espiritual no son nada en sí definitivo. Forman un campo de tensiones de todas las intenciones y fuerzas posibles, de las tendencias internas y de lo que se les opone, de los logros y de los necesarios fracasos. Una y otra vez, de ellas se desprenden, surgen objetivamente nuevos estratos; otros se hacen indiferentes y se extinguen. La verdadera relación con una obra de arte no es tanto que ésta, como se dice, se adecue a una nueva situación, como que en la obra misma se descifre aquello a lo que históricamente se reacciona de manera distinta. A la posición de la consciencia con respecto a Wagner que también siento como la mía cada vez que me enfrento a él, y que no meramente es la mía, no se la puede denominar ambivalente con más razón que a la antigua, una oscilación entre atracción y repulsión. Pero remite al carácter de Jano de la cosa misma. Seguramente, todo arte significativo muestra algo semejante; Wagner especialmente. Lo mismo que en su obra, así también en la reacción a él se entreveran los rasgos progresivos y regresivos. Que políticamente uno se defienda contra él es comprensible después de lo sucedido, lo era también ya antes y siguió siéndolo ante la posibilidad de un nuevo despertar de las fuerzas que mejor habría sido que continuaran durmiendo como Erda, su patrona protectora. En esto la realidad tiene prioridad sobre el arte. Queda abierto cómo se vinculan entre sí la requerida defensa y la posibilidad de poner en escena a Wagner. Esto no puede uno, por lo demás –y con esto toco algo central–, imaginárselo tan sencillamente como si lo ideológico pudiera separarse de Wagner y quedarse con el arte puro como resto neto. Pues el gesto de lo demagógico, proselitista, colectivamente narcisista, alcanza hasta la complexión interna de su música; su elemento sospechoso está amalgamado con el opuesto. Pero, por otro lado –y también esto forma parte de la ambivalencia de la posición de la consciencia–, a Wagner se resisten todos los que, incluso hoy, no están musicalmente al día; entre ellos se cuenta su máximo crítico, Nietzsche. El movimiento antiwagneriano fue el primer fenómeno de resentimiento del gran estilo contra el arte

moderno en Alemania. Así pues, también el complejo antiwagneriano ha cerrado una alianza fatal con la llamada música popular y de la juventud, los adeptos a las flautas de pico y similares[4]: contra él han preferido recurrir a compositores nuevamente desenterrados como Heinrich Schütz y movilizar fuerzas que ante su arte sumamente diferenciado y complejo quieren una simplificación. Hay algo así como una hostilidad de derechas a Wagner, la pequeñoburguesa. Contra él se rebeló, sin duda, algo bueno de lo burgués, la insistencia en la responsabilidad y autonomía de la persona; pero también algo malo, la rezongona estrechez y cortedad a la que Wagner se opone irreconciliablemente. Su música es eróticamente tan libre como sólo muy pocas otras cosas a las que se abrió el panteón alemán. También contra este aspecto wagneriano pecó desde muy pronto la ortodoxia a través de la pureza autojustificada.

La ambivalencia es una relación con lo que no se domina; uno se relaciona ambivalentemente con algo con lo que no ha acabado. Habría, en cambio, llegado por primera vez la hora simplemente de la experiencia plena de la obra wagneriana que, pese a todos los éxitos exteriores, hasta hoy no se ha logrado. Tristán , Parsifal y lo más significativo del Anillo siguen siendo más celebrados que realmente asimilados. Es grotesco que en el Anillo , antes como ahora, La valquiria funcione como reclamo gracias a pasajes como «Las tormentas invernales han cedido ante el delicioso mayo», la despedida de Wotan y el fuego mágico, es decir, debido a lo que en Viena se llaman pedacitos. Como tales, se dan de bofetadas con la idea wagneriana. Sin embargo, en general la arquitectura incomparablemente mucho más grandiosa de Sigfrido no ha entrado nunca en la consciencia pública; el público de ópera la soporta en todo caso pacientemente, en cuanto bien cultural. Las obras que no asimila son precisamente las más modernas, aquellas por su técnica más audazmente progresistas y que por tanto más se alejan de la convención. Su modernidad no se ha de entender superficialmente, por sus medios, simplemente porque empleen más disonancias, más enarmonías y cromatismos que las demás. También por su nivel la modernidad wagneriana descolla imperativa sobre lo que queda rezagado con respecto a ella. Wagner es el primer caso de nominalismo musical consecuente, si se permite la expresión

filosófica: su obra es la primera en que totalmente se impone de raíz la supremacía de la obra individual, y en ésta la de la figura concretamente elaborada frente a todo esquema por más configurado que se halle, a toda forma por más preordenada que esté desde fuera. Él fue el primero en extraer las consecuencias de esa contradicción entre las formas tradicionales, es más, entre el tradicional lenguaje formal de la música en su conjunto, y las tareas artísticas que concretamente se plantean. La contradicción ya se había anunciado clamorosamente en Beethoven y producido esencialmente el estilo tardío de éste. Wagner entonces se dio cuenta sin reservas de que la perentoriedad, lo verdaderamente universal de las obras de arte musicales, sólo cabe seguir esperándola de su particularización y concreción, no del apoyo en cualesquiera tipos generales. Por eso, contrariamente a la opinión de un libro sobre Wagner hoy en día masivamente difundido, el de Hans Gàl[5], la crítica a la ópera por parte de Wagner tiene teórica y artísticamente un peso extremo. No debe ser bagatelizada por la simple afirmación de que él también habría sido justamente un compositor de óperas como los demás compositores de óperas, que se habría inventado teorías auxiliares para uso propagandístico doméstico. Su veredicto de que la ópera es pueril, su deseo de que la música alcance por fin la mayoría de edad no puede refutarse. En cuanto forma, la ópera misma es algo surgido y efímero. Simplemente alinear a Wagner en su género pasa por alto el dinamismo inherente a la historia de esta forma. No en vano las óperas de números, si en alguna parte se dan hoy en día, como en el Rake de Stravinski, sólo son posibles de manera fragmentaria, como estilización. Incluso los antiwagnerianos que de este modo vuelven a la ópera de números registran o reconocen en la ironía con que de nuevo utilizan números y piezas individuales circunscritas que el veredicto que en cuanto teórico y en cuanto artista pronunció Wagner sobre tales categorías conserva su vigor. Él miró directamente a los ojos a la oposición en música entre lo universal y lo particular, que musicalmente antes de él había cristalizado de manera meramente inconsciente, y su ingenio se decidió insobornablemente por que no hay nada universal salvo en el extremo de la particularización.

Pero esto afecta no sólo a la forma de su arte, sino también al

contenido. En éste se radicalizó la consciencia artística de un mundo antagonista, en sí contradictorio. Las formas tradicionales concuerdan con la consciencia artística tan poco como las relaciones fosilizadas con el conocimiento crítico. Él se atuvo a esto productivamente. Más aún. En la introducción a la Filosofía de la historia de Hegel, que se ha hecho popular bajo el título de «La razón en la historia», encontré la frase: «El mero apetito, la barbarie y la crudeza de la voluntad caen fuera del

teatro y de la esfera de la historia del mundo»[6]. A esta máxima de Hegel, que no sólo estética, sino también filosóficamente era un clasicista, Wagner no se plegó; hasta tal punto fue él, a quien como es sabido en su juventud impresionó decisivamente Feuerbach[7] antes de convertirse a Schopenhauer, todo un joven hegeliano revolucionario. Su música vibra con la indisminuida violencia que hasta hoy pervive en la organización del mundo. Contra la mitología wagneriana puede aducirse todo lo concebible, desenmascararla como mitología de similor, reprocharle el romanticismo de las barbas falsas y vitrales cromados. Éste, especialmente el Anillo, por comparación con todo el arte mediocre, serenamente realista, incluso clasicista, conserva sin embargo en ese momento mítico su verdad decisiva: que en él la violencia irrumpe como la misma ley que era en el mundo prehistórico. En esta obra extraordinariamente moderna la modernidad misma es todavía prehistoria. Esto destroza la fachada de la superficie burguesa y a través de las hendiduras trasluce tanto de aquello que sólo hoy se ha desplegado y hecho reconocible totalmente, que sólo ello bastaría ya como prueba de la actualidad de Wagner. Ciertamente, es su gesto, aquello que su música defiende –y la música de Wagner, no sólo los textos, siempre defiende algo–, un gesto a favor de la mitología. Él se convierte, podría decirse, en abogado de la violencia tanto como su obra principal glorifica al violento Sigfrido. Pero por cuanto en ella la violencia se manifiesta puramente, sin ocultar nada de lo que tiene de terrible e intrincado, su obra, pese a su tendencia mitologizadora, es, se quiera o no, una incriminación del mito. Atestigua esto la indescriptible música de emigrante de Sigmundo en las partes iniciales del segundo acto de La valquiria . De Richard Strauss procede la frase adivinatoria de que Wagner habría querido redimirnos del mito a través del Leitmotiv . De ahí

cabría concluir que el Leitmotiv , cuasi racional, identificador, instaurador de unidad, pone término también a la ciega, difusa y mortal ambigüedad del mito reproducida por la fluctuación wagneriana. Mediante la autoconsciencia el mito se convierte en algo cualitativamente diferente; la imagen de la destrucción en el recuerdo marca su límite.

El hecho de que Wagner defienda el mito pero lo acuse puramente a través de lo configurado puede desvelar su carácter doble. Su inmediata actualidad no es de la clase de los meros renacimientos artísticos. Se nutre de algo irresuelto, lo mismo que de mucho del siglo xix , especialmente Ibsen. Esto cabría concretarlo en una serie de momentos musicales; citaré algunos. En primer lugar, la armonía wagneriana. En el libro de Gàl se niega su relación con la armonía moderna, con la atonalidad, en crasa contradicción con el hecho de que la armonía moderna se desarrolló en la continuación de la wagneriana por Schönberg a partir de Noche transfigurada . Evidentemente, Wagner no era atonal, y a mí nunca se me ha ocurrido afirmar algo así. Todos los sonidos y combinaciones siguen siendo explicables según la teoría armónica tradicional, a pesar de las grandísimas audacias ante todo en Tristán y Parsifal . Pero se trata de una tendencia, de un potencial; no de lo que literalmente está en las notas; de adónde quiere ir esta música, y eso, en efecto, tiene que ver decisivamente con la atonalidad. La preponderancia de cada acontecimiento armónico particular sobre los puntos de referencia armónicos, sobre las tríadas y los acordes de séptima, anuncia lo que vendrá luego con la atonalidad consecuente, que acaba completamente con los puntos de referencia. En Wagner prepondera cualitativamente, cuando no también cuantitativamente, la disonancia. Ésta tiene más fuerza, más sustancialidad, que la consonancia, y eso remite obligatoriamente a la nueva música. En sus libros, Heinrich Schenker reprochó repetidas veces a Wagner, a quien no tenía en gran estima, que hubiera destruido la protolínea pese a una conducción armónica correcta. Lo que, en su extravagante terminología, quería decir Schenker no era sino que en Wagner faltaban la esqueletización de todo el decurso musical mediante la regulada progresión por grados de la funcional armonía habitual del bajo continuo y el melos acompañante de ésta. La constatación es

correcta, sólo que Schenker puso el acento al revés. Portavoz retrospectivo del predominio de los esqueletos, de las universalidades abstractas en música, no se dio cuenta de que precisamente en la supuesta destrucción, en la emancipación de la música con respecto a su organización meramente esquelética, abstracta, en favor de una basada en sus figuras específicas, se realizaba lo irresistiblemente nuevo, premisa de todo lo que luego se formó. La sensación de abandonar el suelo firme, de adentrarse en lo incierto, constituye lo emocionante, también lo obligatorio, de la experiencia de la música wagneriana. De su ensambladura más íntima, de lo que por analogía con el lenguaje de la pintura se podría llamar su peinture , sólo puede enterarse un oído que como ella se entregue a lo incierto. Se confirma aquí, ante todo, que lo actual es lo que todavía no se ha reconocido y por tanto todavía no se ha consumado del todo.

Este principio me gustaría ilustrarlo con un detalle técnico; pues sobre fenómenos artísticos es imposible hablar en lugar de charlotear si no se abre al menos la perspectiva sobre su complexión técnica concreta. En las obras maduras de Wagner se suele poner en primer plano el principio secuencial; también yo lo he hecho en el pasado. Por secuencia se entiende la repetición de motivos abreviados –en Wagner, justamente, los Leitmotivs – en un grado superior, la mayor parte de las veces con un efecto dinámico, intensificador. El hilvanado de la música, la fibra propiamente dicha, el tejido, trabaja entonces más o menos con la repetición de lo ya dado, al contrario de la técnica propiamente dicha del Clasicismo vienés, que con la expresión de Arnold Schönberg puede definirse como la variación en desarrollo. Pero, ahora bien, tantas secuencias como hay en Wagner, no son éstas el único principio, y ante todo ya están en sí variadas a menudo con gran sutileza. Un caso paradigmático sería el famoso comienzo del Tristán , dos secuenciaciones de un modelo. De manera mínima pero armónico-modulatoriamente decisiva, ya en el tercer miembro de la secuencia hay modificaciones con respecto al primer modelo: sólo así se reconduce a la entrada en forte sobre la dominante de la circunscrita tonalidad fundamental en la menor. El principio de la secuencia no es en absoluto una muleta en Wagner. Él mismo se sigue de la cromatización, de la prevalencia del intervalo de

segunda menor que en él vuelve a roturar todo el material musical, en todo caso en las obras del tipo del que estoy hablando. Por una parte, el principio de la secuencia debe instaurar el contexto desaparecido con la cromatización, es decir, con la derogación de la articulación según grados armónicos de diversa importancia. Pero, por otra parte –tan densa y modernamente se ajustó Wagner a su propio material–, el croma mismo implica ya algo así como el principio de la secuencia: a la repetición de intervalos mínimos corresponde, como secuencia, la alineación de los acontecimientos musicales individuales cada vez subordinados a ellos. La identidad de los miembros de la secuencia que se siguen los unos a los otros está estrechamente emparentada con la identidad de los pasos cromáticos. Ni siquiera el principio de la secuencia es por tanto nada mecánico, como nosotros los músicos harto apresuradamente juzgamos, sino que está mucho más profundamente ligado a los problemas y tareas de la organización interna de la música de Wagner de lo que todavía hace treinta años podía yo reconocer.

En otras obras de Wagner, por supuesto, las cosas son totalmente diferentes; en ellas el principio de la secuencia no desempeña en general ningún papel central: son las menos cromáticas. El conocimiento maduro y actual de Wagner habría de atender a su estructura. En Los maestros cantores se une una grandísima diferenciación musical con una ausencia casi total de cromatismo, a menudo también con una relegación de las secuencias en favor de una variopinta alternancia de figuras individuales. A lo largo de grandes pasajes la conexión se establece mediante un rediseño sin restricciones de la curva dramática de un momento a otro momento. El incólume diatonismo permite renunciar a los aglutinantes superficiales. Con ello consigue la música entonces una concreción de lo irregular de la cual la tradicional nada pudo soñar. Siguió siendo prototípica para Schönberg, para Berg y para la evolución más reciente: la de estructuras libres y sin embargo densas. La idea de una unidad de situaciones incesantemente cambiantes, que en Wagner todavía se orientaba según las necesidades de la acción, hasta hoy no se ha cumplido totalmente. Sería el prototipo de un componer realmente informal a partir de caracteres que entre sí se distanciarían y cada vez se exigirían recíprocamente. Naturalmente, nada de esta clase está ya

puramente conformado ni se intenta hacer en Wagner. Para él el curso dramático era más importante que la estructura constructiva, pero la tendencia objetiva a ésta es evidente.

La ocupación con momentos estructurales tan difícil me lleva al problema de la llamada forma en Wagner. Sería ante todo bueno algo de orden terminológico, por poco que yo lo sobrestime pedantemente. Muchos conceptos de la música, incluido el de ritmo, pero sobre todo el de forma, se emplean ambiguamente y a menudo apisonándolos tanto, que con ellos se puede pensar todo y nada. Si Wagner acabó con las formas previas, tipos conocidos de la ópera como el aria, el recitativo, el conjunto, eso no significa que su música no tuviera ninguna forma; que, como en el siglo xix se berreaba, fuera informe. Esta objeción sigue siendo mezquina y reaccionaria, aunque la autoridad de Nietzsche la proteja. Verdadera es en ella esa peculiar sensación de lo flotante, de que la música no tiene, por así decir, un suelo firme bajo los pies. En Wagner la forma tiene raíces aéreas; él reacciona alérgicamente al momento de ella que el lenguaje restauracionista del

siglo xx llamaría ontológico. Sin embargo, la música que parece colgar en el aire, como si la sostuviera la mano de un titiritero invisible, tiene algo de estático, lo mismo que el principio de la secuencia en Wagner, supuestamente tan dinámico, termina en una sensación de inmutabilidad. En la música más reciente, que tanto se aproxima a la pintura y a las artes gráficas, la tendencia al estatismo se estampa de manera análoga, también en esto imponiendo totalmente algo apuntado por Wagner.

El reproche de informe yerra el blanco porque confunde con lo carente de organización lo que no está organizado según las formas tradicionales. De hecho, sin un esquema abstracto, la música de Wagner está pensada de un modo en sumo grado organizado, articulado, tectónico. Resulta el gran mérito del hoy injustamente olvidado Alfred Lorenz [8] haber visto esto por primera vez; negar que en Wagner existe un problema formal, como hace Gàl, simplemente, por tanto, lo elimina de la faz de la tierra, o lo resuelve, ignorándolo. En el instante en que ha desaparecido la orientación según las normas formales previas, se hace inevitable la tarea de organizar la música forzosamente en sí y a partir de sí. Sin duda alguna, los mismos tipos formales propuestos por Lorenz, la

forma en arco y el concepto de Bar[9], en el que él seguramente hace excesivo hincapié aunque en Wagner no carecía en absoluto de importancia, son con mucho demasiado abstractos; proyecciones matemático-gráficas, todavía de este lado del principio evolutivo de Wagner y por tanto de una morfología material de la música. Los diagramas no hacen justicia especialmente al arte de la transición, que Wagner equiparaba al compositivo. Tarea del conocimiento pendiente de Wagner sería exponer hasta el detalle cómo se generan sus formas sin préstamos exteriores, forzosamente maduradas a partir de sí. Es quizá en Sigfrido donde de manera más grandiosa ocurre esto, junto con una única curva ascendente que luego se articula de tal modo que cada uno de los tres actos tiene en sí una nueva ascensión, la más brusca en el tercer acto, sin duda alguna la cima de la obra de Wagner. Heréticamente me gustaría proponer, entre otras cosas, que alguna vez se intentara una interpretación únicamente del tercer acto de Sigfrido , a fin de que uno pudiera entregarse a la estructura con concentración total; sólo entonces se comprenderá la plenitud de lo que contiene.

En conexión con la forma me gustaría señalar algo sobre el timbre y la instrumentación. La maestría del Wagner instrumentador no la discuten ni siquiera sus detractores. La idea de la instrumentación integral hace tiempo que se ha reconocido en él: traducir la veta más fina de la composición a una veta correspondiente de los colores instrumentales y por tanto aclararla. La instrumentación, el timbre, se convierte en medio para hacer visible el decurso musical hasta en los más sutiles procesos. En tal medida es ya creadora de forma. Pero esto habría que completarlo. El arte de la instrumentación en Wagner, en efecto, no sólo realiza lo más pequeño, sino que también responde al problema formal a gran escala que he expuesto. Se puede quizá decir que aquello con que de los esquemas generales acabó Wagner lo habría sustituido la totalmente nueva, absolutamente individualizada dimensión de la instrumentación. El color mismo se hace tectónico. También de esto es sin duda Sigfrido la mejor prueba. Ya sólo los registros sonoros, agudos y graves, se articulan en el decurso de tal modo que en los actos tanto como en el todo el impulso de la forma corresponde a un impulso del registro sonoro de grave a agudo. Lo que en la diferenciación de los colores consigue Wagner mediante la

disolución en lo mínimo lo completa combinando los valores mínimos tan constructivamente que nace algo así como el color integral. Él tiende a, partiendo del sonido una vez desmenuzado en unidades mínimas, crear luego grandes superficies sonoras, campos por así decir continuos, y volver a aglomerar en grandes unidades homogéneas las virutas en que se ha deshecho la espada, como dice Sigfrido en las canciones con sentido oculto de la espada. Sólo lo infinitesimalmente pequeño puede ensamblarse sin ningún salto en tales totalidades. Quien está versado en los problemas formales de la pintura se percatará sin más de la afinidad electiva de esta dualidad musical de técnica diferencial e integral con el Impresionismo. La compacidad de la gama sonora sobre la base de la escisión del sonido es una de las características más importantes del procedimiento wagneriano; la generación de la totalidad mediante su reducción a los modelos mínimos de lo particular, los cuales luego, aproximándose a un valor límite, pueden aglomerarse en un continuo y hasta auténticamente producir las grandes y densas superficies sonoras en general. A esto se debe lo rotundo, envolvente del sonido wagneriano, ese momento al que con una expresión filosófica he llamado el de la totalidad y que desde el punto de vista de la técnica musical podría mejor llamarse el de la gama sonora. Ningún otro compositor la consigue tan compacta y sin embargo en sí tan rica en matices como Wagner. La gama sonora integral, la fusión de sonidos diferenciados en campos, es otra cosa que sólo hoy alcanza su plena realización en la idea de la inclusión del sonido en la construcción total.

Precisamente en la instrumentación resulta evidente cuántas de las objeciones corrientes contra Wagner o bien siempre fueron desacertadas o bien la historia las ha vuelto obsoletas. Nuestros padres alegaban contra él que su música era estruendosa; curiosamente, la queja ha seguido acompañando la historia de la evolución de la nueva música. Nos hemos enterado entretanto de que ya la idea bayreuthiana de la orquesta tapada iba contra el estruendo. Pero también aquí sería mejor referirse al extremo, a lo estruendoso mismo; resaltar la genialidad del sonido wagneriano allí donde se opone a la medida de la mediocre complacencia en los grados de intensidad agradables, donde en absoluto se lo puede ya oír culinariamente. A veces Wagner moviliza fuerzas sonoras

extraordinarias. De ningún modo a menudo; quien conoce las partituras con precisión, sabe lo económicamente que se comporta con el fortissimo . Pero si luego en alguna ocasión se produce el fortissimo , entonces, en efecto, pasa algo parecido a una protesta contra el moderado consenso de la cultura que Wagner denunciaba en los caballeros de Tannhäuser y ridiculizaba en las corporaciones de Los maestros cantores . En él cabe tan poco equiparar barbarie y estrépito como la representación del mito con la manifestación de algo bárbaro inmediatamente. En el gran arte lo bárbaro deja de ser bárbaro por obra de la reflexión: se lo distancia e incluso, si se quiere, se lo critica. Cuando Wagner llega al extremo, eso tiene su función precisa: la de la objetivación de lo caótico, de lo indómito, a lo que su obra de arte se enfrenta sin reservas. La violencia del sonido wagneriano, cuando se da, pues, es violencia de la cosa.

La peculiar trascendencia de Wagner con respecto a la cultura –él siempre está por encima de la cultura y por debajo de la cultura al mismo tiempo– es en él eminentemente alemana. Pero lo que desde el punto de vista estético tenga hasta tal punto su función como ese sonido se hace por ello en sí justificado; se hace en sí bello. En los últimos tiempos he hecho una curiosa constatación, por ejemplo en una representación de El crepúsculo de los dioses por Karajan en Viena, que fue precisamente convincente por la eufonía: en la última parte del Anillo sólo siguen teniendo un efecto estruendoso aquellos pasajes que compositivamente no se han resuelto; donde los acontecimientos musicales no se corresponden plenamente al volumen sonoro, como en el clímax de la marcha fúnebre de Sigfrido, demasiado extensa y compositivamente carente de acontecimientos; en su conjunto podría ser problemática: no en vano recuerda a Liszt. Según Wagner, la conquista de los registros extremos de la expresión tanto como de la construcción justificaba, por así decir retrospectivamente, lo fragoroso en él; no por casualidad, obras en el umbral de la nueva música como los Gurrelieder de Schönberg y la Elektra de Strauss simpatizan con Wagner en la propensión al triple fortissimo . Sin embargo, su arte de la instrumentación es de tal naturaleza que en ninguna parte empalaga. La escritura es siempre transparente, se oye todo, en contraste con no pocas cosas del Strauss intermedio. Si verdad es que el arte de la instrumentación y del timbre sirve en Wagner a la

realización de la fibra compositiva, entonces esto implica que no aspira a lo neblinoso o al sonido hinchado, sino al esclarecimiento de los acontecimientos musicales, los cuales, al no ser ya evidentes en el esquema, han menester de medios suplementarios de clarificación. Sólo quien oye a Wagner bajo este aspecto, lo oye correctamente. Lo guía ya el ideal instrumentativo de la claridad, el cual condujo luego, a través de Mahler, hasta Schönberg y la nueva música. Éste se sigue del principio de la realización sonora de la estructura. El Idilio de Sigfrido , que transfiere la temática del tercer acto de Sigfrido a una dotación de músicos de cámara solistas, no constituye sino la prueba del nueve de todo esto.

Se arroja luz incluso sobre excentricidades de la composición wagneriana hoy escandalosas, como son los relatos excesivamente largos, la propensión a la cháchara musical. Ante las dificultades de dominar escénicamente la abundancia de material en el relato éddico de Sigfrido , las reiteraciones de lo que ya ocurrió y se sabe en relatos como el del gran Wotan en el segundo acto de La valquiria o la repetición de lo hace mucho tiempo conocido en la escena de las adivinanzas entre Wotan y Mime del primer acto de Sigfrido parecen en principio superfluas. No se ha de pasar por alto lo fastidioso y molesto de no pocos largos discursos, incluido el relato, dramatúrgicamente sin duda indispensable, de Gurnemanz acerca de Amfortas y Klingsor. De ningún modo debe prejuzgarse si en tales pasajes, pese al aullido cultural de los guardianes del Grial reunidos, una interpretación actual de Wagner no debe resolverse por las tachaduras si es que la estructura armónica lo permite. Pero si con ello algo tan extraordinario como ese relato contado por Wotan a Brunilda cayese víctima del lápiz rojo, eso confirmaría la dificultad de la posición de la consciencia de hoy en día con respecto a Wagner, a saber: que, como he dicho, lo grandioso en él no se distingue con toda nitidez de lo cuestionable, que lo uno no puede tenerse sin lo otro; que su contenido de verdad y lo que en éste una crítica legítima determina como cuestionable están en una relación de mutua dependencia. La inseguridad con respecto a él en una praxis interpretativa consciente de sí misma no tiene como la menor de sus causas el hecho de que en él no se pueda eludir esa imbricación de lo verdadero y lo no verdadero. En todo caso, es el profundo sentido de la forma en Wagner lo que obliga a esos

relatos. La concepción fundamental del Anillo es acompañante, narrativa, como era el proyecto, propiamente hablando no dramática. Si se quisiese llevar la cosa al extremo de la paradoja, en todo el Anillo , y también en otras obras del Wagner maduro, podría hablarse de teatro épico, aunque al feroz antiwagneriano Brecht no le habría gustado oír esto y se me habría lanzado al cuello. El instinto de Wagner sentía con precisión que las epopeyas, en las que aún no hay subjetividad, el hombre individual libre, sino donde la subjetividad sólo surge en la antítesis al destino, no permiten una dramatización en sentido auténtico. En esto Wagner fue más hábil que Hebbel [10] , que tanto más hábil se consideraba y era más culto. Pero la tendencia épica no depende sólo de los materiales. A esto siempre se podría ciertamente objetar que la tragedia ática habría tenido asimismo que ver con materiales épicos y que habría conseguido transponerlos por entero a la forma dramática. Todo el Anillo , que a fin de cuentas fue concebido como chef-d'oeuvre y que como tal debe al menos en principio tomarse, muestra, gracias al schopenhauerismo que llega hasta su más íntima fibra musical, algo de predecidido, de determinado. Paso por paso, siempre se cumple lo que ya cabe esperar y lo que no puede ser de otra manera. Si en Hegel la historia era progreso en la consciencia de la libertad, entonces en Wagner, que se alineó con el antípoda de éste, Schopenhauer, el Anillo es una fenomenología del espíritu en cuanto destino. Como consecuencia de lo cual no se da en él el momento de la libertad, de lo abierto, que constituye el drama. Desde la balada de Senta hasta el relato de Gurnemanz, toda la obra está por tanto atravesada por narraciones, baladas, no pocas veces de la misma manera que en el gran arte de la canción de comienzos del siglo xix se había trazado (sólo en passant señalo que hasta hoy, que yo sepa, todavía no se ha emprendido la sumamente productiva indagación de una conexión de Wagner con ciertas canciones de Schubert). Los relatos significan que lo que ocurre es en verdad referido: en cuanto predecidido, ya habría sido. Esto remite una vez más a la comprensión de que la música de Wagner, que a diferencia de la tradicional, de la que trabaja con formas prefijadas, las cuales por así decir son, se determina como dinámica, como siempre en devenir, se convierte en estática; en último término porque su dinamismo absoluto carece de lo otro, de lo antitético, de lo único

en que podría hacerse genuinamente dinámica; de hecho, sería difícil encontrar en Wagner temas contrastantes en el sentido de Beethoven. La organización según campos es afín. Ya la lógica enseña que sin un momento de lo firme no hay ningún dinamismo; que donde todo fluye nada ocurre; el curioso contacto entre la filosofía de Heráclito y la de sus antípodas, los eleáticos, expresa este hecho.

En Wagner el cambio incesante termina –ventaja y defecto a la vez– en lo perenne. Esto se encuentra ya implícito en su material más llamativo. Pues el cromatismo, el principio del dinamismo, de la transición incesante, del avance par excellence , como el cual definía Wagner su procedimiento, es en sí mismo carente de cualidades, indiferenciado. Un paso cromático es igual al otro. Hasta tal punto simpatiza la música cromática siempre con la identidad. Si uno se permite semejantes especulaciones en la filosofía de la historia –y yo sería el último en reprimirlas–, podría llegar a ocurrírsele que el procedimiento compositivo de Wagner habría profetizado el incipiente horror de la transición de una sociedad completamente dinámica a una de nuevo rígida, ahora totalmente reificada; según la expresión de Veblen[11]: a un nuevo feudalismo.

También en este contexto me gustaría ocuparme de algo cuestionable en Wagner, que prueba hasta qué punto están estrechamente relacionados lo que en él hay de insuficiente y lo grandioso. Estoy de nuevo pensando en El crepúsculo de los dioses . Es innegable que el último acto es flojo, fallido con respecto al asunto. Wagner no produce la música del fin del mundo que él promete; decae, no cumple la expectativa de la catástrofe suprema a ella vinculada, a pesar del horror de partes como la escena de Gutrune, antes de que el cadáver sea traído de vuelta. Así, para apelar a lo más evidente, el canto final de Brunilda es incomparablemente mucho más débil, también más fragmentario, que el en cierto modo análogo de Isolda. Antes yo explicaba esta obvia debilidad con el mecanismo del Leitmotiv ; por la necesidad de tratar un material motívico previo en varias décadas, muy por encima del cual se había elevado ya el estilo compositivo plenamente desarrollado del Wagner tardío. Pero eso es demasiado patente. Lo en sí circular, sin salida, en la concepción de la

Tetralogía, como ya la palabra anillo indica en el título, excluye de antemano lo cualitativamente distinto y nuevo que, sin embargo, desde el punto de vista artístico se exigiría en los puntos críticos. Algo parecido sucedía ya en el quinteto de Los maestros cantores , donde el sentido de la forma le dice a Wagner que aquí debe salirse del círculo para emprenderla con una indescriptible ocurrencia melódica que no procede del mecanismo; pero la nueva ocurrencia no la devana consecuentemente, no la prosigue según su impulso, sino que, por el contrario, vuelve sobre los temas ya algo desgastados del complejo de la canción del premio. Pero, ahora bien, lo que les he esbozado a modo de tesis sobre el tercer acto de El crepúsculo de los dioses es literalmente válido en la gran filosofía, precisamente en la Fenomenología del espíritu de Hegel, a la que he aludido. El último capítulo de esta obra se llama «El saber absoluto». El lector candoroso que haya devorado toda la Fenomenología espera que el saber absoluto se desvele en la conclusión realmente con la identidad de sujeto y objeto, que entonces por fin se logre. Pero si uno lee el capítulo, queda terriblemente decepcionado, y, lo que es más, se imagina la mofa hegeliana de tal esperanza extravagante aunque alimentada por su filosofía. El saber absoluto demuestra ser no muy distinto de una especie de recapitulación del libro precedente; el epítome de ese movimiento del espíritu en que éste supuestamente se realizaba sin que se haya dicho lo absoluto mismo, lo cual, por supuesto, según Hegel, tampoco podía en absoluto decirse como resultado. En resumen, es, musicalmente hablando, una recapitulación, con lo decepcionante propio de todas las recapitulaciones. Así también en El crepúsculo de los dioses . Lo absoluto, la redención del mito, aunque sea como catástrofe, sólo es posible como recapitulación. El mito es la catástrofe permanente. Lo que elimina lo cumple, y la muerte, el fin de la mala infinitud, es al mismo tiempo la regresión absoluta.

Si he conseguido transmitir al menos la representación de que aquí la debilidad estética está conectada con el núcleo de la concepción, la de lo en sí circular, fatalmente cerrado, la cual impide el cumplimiento de lo que ella al mismo tiempo promete, entonces se hace comprensible por qué los llamados errores estéticos de Wagner no son corregibles a voluntad. De ellos no tiene

la culpa ninguna debilidad individual de Wagner. Sólo se los puede criticar yendo más allá de lo estético. Hablar de errores puede sonar pedante, pero en cuanto con respecto a obras de arte de máximo nivel uno habla de verdad, también se debe hablar de errores: lo contrario es no tomárselas de manera rigurosa. Las debilidades estéticas de Wagner tienen su origen en la metafísica de la repetición, en ese «así es, así debe ser para siempre, de ahí no se sale, no se puede salir». Esto lleva al problema de la interpretación de Wagner hoy en día, sobre el que me gustaría decir aún un par de cosas. El problema es antinómico. Lo mismo que con los relatos, que con el tercer acto de El crepúsculo de los dioses , lo mismo sucede con lo difícilmente soportable en Wagner. Está estrechamente ligado con lo más íntimo de la cosa. Si se elimina esa pesantez, se toca la cosa, debe irse más allá de ésta, y a cada paso esto lleva a discrepancias, a fricciones, a insatisfacciones. Pero si no se elimina, uno no sólo sucumbe al anticuarismo, sino que tiene que mostrar todas las cosas posibles –y «cosas» se refiere no sólo a los arbustos de lilas[12], sino también a la música, desde las secuencias hasta partes formales enteras– que entonces ya no son posibles. En definitiva, los intentos de escapar de semejantes antinomias a lo atemporal, cuya idea, por supuesto, no era muy remota a la mitología wagneriana, son estériles. Todo en Wagner tiene su núcleo temporal. Como una araña, su espíritu habita la potente red de las relaciones de canje del siglo xix . Incluso lo insinuantemente spitzwegiano[13] del segundo acto de Los maestros cantores tiene su función en la cosa, forma parte del intento casi irresistible pero ponzoñoso de simular un pasado mitológico reciente del pueblo alemán, con el cual éste luego ha podido embriagarse. Por eso quizá los intentos surrealistas de solución, pese a lo superado del Surrealismo de los años veinte y treinta, son sin embargo adecuados todavía. No quieren mitologizar a Wagner en el sentido de la intemporalidad, sino abrir su núcleo temporal, mostrarlo a él mismo como alguien históricamente desahuciado, o, como hoy en día se dice ya harto a la ligera, alienarlo. La idea de Max Ernst de representar al rey Luis II[14] divirtiéndose en la gruta del monte de Venus era bonita. La reciente concepción paródica y agresiva del segundo acto de Los maestros cantores en Bayreuth –no he visto la representación en persona– obedece, sin duda, al mismo designio. Si

con respecto a Wagner vale ya el dicho de que se haga como se haga se hace mal, lo que más puede ayudar es obligar a manifestarse lo falso, quebradizo, antinómico, en lugar de pulirlo y producir una especie de armonía a la que lo más profundo en Wagner se opone. Por eso actualmente sólo están justificadas las soluciones experimentales, sólo es verdadero lo que viola la ortodoxia wagneriana. Esto no debería molestar tanto a los guardianes del Grial; las precisas prescripciones de Wagner existen y se siguen transmitiendo a los historiadores. Pero la cólera que tales intervenciones desencadenan atestigua que tocan puntos neurálgicos, exactamente el estrato en que se decide sobre la actualidad de Wagner. Incuestionablemente, debería también intervenirse en pasajes descaradamente nacionalistas como la alocución final de Sachs. Igualmente, al menos mediante las acentuaciones en la puesta en escena, debería liberarse a los dramas musicales del estigma de las vergonzosas caricaturas judías de Mime y Beckmesser. Si la obra de Wagner es en sí verdaderamente ambivalente y frágil, sólo le hace justicia una praxis interpretativa que dé cuenta de ello y realice las fracturas en lugar de maquillarlas.

Cabría preguntar si la actualidad de Wagner, que he intentado iluminar desde puntos muy distantes entre sí, no sería, como se suele decir, meramente artística, si afectaría simplemente a circunstancias técnicas. El concepto aquí implícito de una técnica separable del contenido de verdad es de escaso calado. Pero a mí me gustaría llegar al contenido de verdad inmediatamente. Si se debe, pues, encontrar una fórmula para él, sería aquella música, oscura a pesar de todo el color, que mediante su representación indica la ruina del mundo. Incluso los aspectos bárbaros de la obra de Wagner expresan esto: que la cultura que ahí se destroza como el yunque de la fragua de Mime por Sigfrido no es tal. El espíritu del mundo se comportó verdaderamente como el despliegue wagneriano de una negatividad total. Hoy día todavía no hay nada más serio: por eso su seriedad persiste. Confirma esto, por última vez quizá, la profunda afinidad de los temas poéticos, estén o no logrados, con la sustancia compositiva. Ningún arte de gran estilo ha alcanzado desde entonces tal afinidad; la música se especializó, y su maldición desde el punto de vista de la filosofía de la historia es

que el proceso de especialización no puede revocarse a voluntad, pero sin embargo perjudica la relevancia y autenticidad de la obra. Las fracturas en la obra wagneriana son ya ellas mismas consecuencias de la aspiración a la totalidad que no se contenta con la obra de arte especializada de la que también Wagner, a través de la tecnología, participó. Su habilidad, su oficio, esos rasgos que ya encantaron a Nietzsche en él, cabría contraponerlos a la estólida artesanía, aprender de ellos todo de nuevo. En Wagner sirven a la representación de un todo que critica no sólo la esencia dividida en compartimentos de la ópera de antaño, sino la sociedad de las corporaciones y los ordenamientos con su división del trabajo, hasta la situación actual. Cuando en Wagner la historia entera parece como girar en sí; como algo en que la historia todavía no ha comenzado, justamente contra esto protesta ella sin palabras. Eso sintió su amigo Bakunin [15] cuando oyó El holandés y dijo: «Si eso sólo era agua, qué será esta música cuando se ocupe del fuego». Que la representación del fuego no podía salirle tan bien es una cuestión incluso de metafísica: bajo la constricción de la suya propia, su música volvió a sí misma. Pero como al final no realiza lo que ha prometido, ella, la falible, llega inacabada a nuestras manos como lo que cabría proseguir, imperfecta en sí. Espera lo que la proseguirá hasta convertirla en ella misma. Ésa, sin duda, es su verdadera actualidad.

[1] Versuch über Wagner, en Gesammelte Schriften , vol. 13, Frankfurt am Main, 1971, pp. 7-148. [N. de los T.] < <

[2] Houston Stewart Chamberlain (1855-1927): escritor alemán de origen inglés. Admirador, biógrafo y yerno de Wagner, sus teorías racistas, en gran parte deudoras de Gobineau, fueron una importante fuente de inspiración para el movimiento nacionalsocialista alemán. [N. de los T.] < <

[3] Alfred Rosenberg (1893-1946): filósofo alemán. Suya es en gran medida la paternidad de la idea de la existencia de dos razas humanas opuestas: la aria, creadora de valores y cultura, y la judía, agente de la corrupción cultural. Jefe de la Oficina del Partido

Nacionalsocialista para los Territorios Ocupados del Este, en 1946 fue condenado a muerte por el Tribunal de Núremberg y colgado en la horca. [N. de los T.] < <

[4] Véase supra «Ideas sobre la sociología de la música», nota 2*. [N. de los T.] < <

[5] Hans Gàl (1890-1987): musicólogo y compositor austríaco. Estudió con Mandyczewski en la Universidad de Viena, donde más tarde enseñó. En 1945 fue nombrado profesor de la Universidad de Edimburgo, ciudad en cuya vida musical desempeñó un destacado papel como director y pianista. Su obra comprende óperas, sinfonías, cuartetos de cuerda y numerosas piezas corales en un estilo austrogermano. Entre sus escritos figuran estudios, además de sobre Wagner, sobre Brahms y Schubert. [N. de los T.] < <

[6] Ed. cast.: Lecciones sobre la filosofía de la historia universal , Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 90. [N. de los T.] < <

[7] Ludwig Feuerbach (1804-1872): filósofo alemán. Discípulo de Hegel, se orientó progresivamente hacia el ateísmo materialista hasta convertirse en jefe de filas de los llamados «jóvenes hegelianos». En su libro capital, La esencia del cristianismo (1841), hace de los atributos de Dios (razón, voluntad y amor) la esencia del hombre objetivado (alienado) y considera la alienación religiosa como un momento de la historia humana, necesario pero que se ha de superar, afirmando que la antropología es «el secreto de la teología». Fue objeto de críticas por parte de Marx y Engels, pero contribuyó decisivamente a la renovación de la teología protestante. [N. de los T.] < <

[8] Alfred Lorenz (1868-1939): director y musicógrafo austríaco. Editó las obras literarias de Wagner, óperas de Weber y A. Scarlatti. Su obra más importante sobre Wagner es El secreto de la forma en Richard Wagner (1924-1934). [N. de los T.] < <

[9] Véase supra «La maestría del maestro», nota 5*. [N. de los T.] < <

[10] Friedrich Hebbel (1813-1863): dramaturgo alemán. Analista objetivo de la realidad, en su teatro describe el conflicto entre la moral individual y un medio social mediocre. Renovador por un

lado de la tragedia burguesa, en las obras inspiradas por mitos célebres aparece como un precursor de Ibsen. Su trilogía sobre los Nibelungos data de 1861. [N. de los T.] < <

[11] Thorstein Bunde Veblen (1857-1929): economista y sociólogo estadounidense. Partiendo del conductismo, el pragmatismo y el evolucionismo darwinista, fue el fundador del institucionalismo, que perseguía la ubicación de los hechos sociales en su contexto social, especialmente el jurídico. Analizó los atributos funcionales de las clases ociosas modernas y criticó las bases en que se fundan el marginalismo, el hedonismo y el concepto de homo oeconomicus . Inspirado por ciertos análisis marxistas, en su crítica de las instituciones americanas aborda la evolución de la sociedad capitalista en lo que para él tiene por un lado de régimen militar, por otro de tipo tecnocrático. [N. de los T.] < <

[12] Alusión al monólogo de las lilas en el segundo acto de Los maestros cantores . [N. de los T.] < <

[13] Carl Spitzweg (1808-1885): pintor alemán. Representante del estilo Biedermeier , se especializó en temas sentimentales así como humorísticos, con frecuencia plasmados en cuadros de género abundantes en asuntos extraídos de la vida rural. [N. de los T.] < <

[14] Luis II (1845-1886): rey de Baviera. Ascendido al trono a los veintidós años de edad, quiso ser sobre todo un mecenas y colmó de favores a Wagner, del cual era un admirador apasionado. [N. de los T.] < <

[15] La amistad entre Wagner y Bakunin data de los días revolucionarios de febrero de 1848, en París. [N. de los T.] < <

Richard Strauss

En el centenario de su nacimiento: 11 de junio de 1964

A la memoria de Hermann von Grab [1]

Y se extinguió en la sombra del otro lado
como un incomprensible murmullo.

C. F. Meyer [2]

De no haber sido por Richard Strauss, hace ya mucho tiempo que a la actual debería haber dejado de llamársela nueva música. Según la idea, su obra monopoliza la palabra «modernidad», no cronológica, sino cualitativamente: lo de antiguo conocido como algo nuevo. La suya es una música del sobrevuelo, pero en la proximidad de la tierra. Producto de la prehistoria de la navegación aérea, hizo creer a la burguesía que ella misma era más y diferente de lo que es. El eslogan burgués épater le bourgeois se amplía hasta llegar a la omnipresencia unánime. En las canciones de su juventud lo más sorprendente era que no se ajustaban a las barras de compás y los periodos regulares. Declamando el texto palabra por palabra según el mandamiento wagneriano, con amplios arcos va más allá de eso, mientras por debajo uno siente las simetrías que él evita; así rumorea en él toda la asimetría posterior. Lo redondeado que en el siglo xix , en los periodos de ocho compases de Schumann, se había solidificado hasta lo forzadamente meticuloso, se quiebra. La música se mueve según la voluntad y el humor del compositor. La relación entre su música y la programática de Liszt es comparable a la de las señoriales villas de 1910 con los apartamentos llenos hasta los topes de 1880, mientras lo expresado se abastece del acervo de sus inmediatos predecesores. Nueva era la generosidad con que dispone de él. Ésta tiene ya un doble sentido social: libertad frente a lo angosto, la moralina, los prejuicios mezquinos que Nietzsche ya atacaba; e irrespetuosidad, violencia, falta de solidez como complemento de la repugnante honestidad de la burguesía media. Mientras la clase media alemana, también musicalmente, mostraba rasgos del carácter anal freudiano, en cuanto compositor Strauss tiene por primera vez el gesto de un gran industrial idealizado. No

necesita ahorrar: los medios son sumamente abundantes. No necesita pensar en el balance; se produce despreocupadamente. «Cuando en una ocasión Strauss volvió a pasar por París y allí dirigió entre otras una obra de Schillings, Rolland[3] le preguntó por este contemporáneo alemán. Rolland recibió como respuesta que Schillings era un "músico muy refinado"; por desgracia, no podía liberarse de ciertas inhibiciones: por ejemplo, siempre temía componer "algo vulgar". "Yo no tengo miedo a eso", le había dicho Strauss a Rolland: uno debe justamente saber "que en uno ni hay ni puede haber nada vulgar"», se lee en el libro, muy rico en materiales, de Walter Thomas[4]. Él no necesita tratar a los competidores con ningún miramiento: no son, parece decir su música, más que gente de poca monta. Él tiene sobre los recursos artísticos un poder que, lo mismo que el económico contemporáneo, cree no tener ya nada que temer, tal como aquel tema de Una vida de héroe que se expande sobre cuatro octavas, campo a traviesa, sin dispersarse. La música de Strauss realiza un «Me lo quedo», se pone también más allá del gusto y se lo adjudica como lo en ella noble, como moral de señores, análogamente al sacro egoismo de D'Annunzio[5]. Ha creado el tipo del director general de música y en esa palabra tan dictatorial como burocrática ha intuido al director general. Pero a quien dispara el rifle de la irresponsabilidad le sale el tiro por la culata. Él es demasiado pródigo para llegar a una forma pura; desde el primer día su obra tiene tanta afinidad con el castillo de naipes como el late comer imperialista con la debacle de su propia nación.

Mercado, carrera, éxito no son exteriores a Strauss; más bien momentos del espíritu objetivo, reconocibles en la obra y en su impronta técnica. Que utilizara sus partituras como capital sólo se lo reprocha la envidia. Aquello por lo que tanto gustan de acusarle de materialismo estaba en circulación sin patrañas ideológicas, lo cual vale para toda la música bajo el capitalismo. Que él no lo ocultara concuerda óptimamente con su música. Hacía sin mucha vergüenza ostentación del principio de competencia que los demás disimulaban. Hasta tal punto era, en cuanto burgués, antiburgués. La fisonomía capitalista de su música difícilmente cabe derivarla de la persona privada, más bien es mediada por toda la sociedad. De cualquier modo, era uno de esos hijos de padres ricos que no se

despegan, o sólo temporalmente, de éstos. Eso le habría resultado pesado ante una cierta liberalidad de concepciones que no pocos «bienestantes» conservan al menos delante del hijo; también por sólidos intereses comunes. En el ductus straussiano pervive el buen hijo; se permite mucho, pero no demasiado; su audacia prospera en una seguridad cuya base ni siquiera en el espíritu puede hacerse temblar. Sólo más tarde se hizo esto flagrante en su actitud artística: cuando entró en la camarilla de la prominencia benemérita que de su grupo de ingresos derivaba una superioridad sobre los menos exitosos y se protegía con ella de la experiencia de lo tanto artística como políticamente radical. La inmanencia de esa categoría social en la obra acaba, sin embargo, convirtiéndose en defecto técnico, en escaso respeto por quien querría lograr de por sí la estructura. Están permitidos todos los golpes. El estilo libre del compositor significa el avasallamiento del oyente: no más, o meramente de manera ocasional, con el ímpetu wagneriano, sino con una música que por su propia naturaleza se presenta a la masa del público en oferta como nunca antes. La provocativa amoralidad del procedimiento artístico excluye la confusión con lo provinciano incluso cuando la oferta se rebaja a ello y suena como un coro masculino. Ocioso pensar las supuestas concesiones straussianas que todo abonado a la cultura acoge con una sonrisa, sustituidas por pasajes más selectos, más nobles. La superficialidad straussiana es una actitud formal. Se toma a broma la interioridad que tenía ante él en caricatura, en el alma alemana de Hans Pfitzner, la cual hace publicidad de sí misma y está tan sumergida en sí que no aprende a componer correctamente. Sin objetos ni conceptos, la música se mueve de por sí hacia dentro. Por eso se enredó con el culto de la interioridad practicado por los estratos burgueses en declive sobre todo en Alemania; con el impotente y maligno repliegue a la esfera privada, con toda la dicha y la desdicha que se da en el rincón. Ya la monumentalidad wagneriana se había rebelado contra tal intimidad; en Strauss la protesta se convierte en espectáculo. La música quiere gozar de la vida. Habla como a partir de su sujeto hablaría la totalidad, todo el gran mundo inmediatamente, mientras ya no puede hablar de otro modo que como mediada por lo interior, por muy cuestionable que sea. Esto es lo que de verdadero hay en la objeción a la superficialidad straussiana que prudentemente

formuló, por ejemplo, su partidario Hermann von Walterhausen[6] al decir que en él «la impresión sensible emerge "sin el decisivo filtro de lo inconsciente"»[7]. La modernidad la inervó la superación de la interioridad privada cuando el individuo independiente, conforme se sustraía al poder social, empezó a perder su relevancia y dejó de ser la garantía del arte como a comienzos del siglo xix . Pagaba las deudas contraídas por la interioridad endeudándose él mismo. Ya en Mendelssohn el dolor causado en el sujeto emancipado por una vida del todo irremediablemente contradictoria se convirtió en algo así como la tristeza provocada por el mal tiempo; incluso la disciplina compositiva de Brahms, la única que conservó la tradición técnica del Clasicismo vienés más allá de la época de los fundadores[8], fue también testimonio de la preocupación constante de quien desespera de poder jamás subsanar los errores cometidos; por así decir, por perder en su obra su patrimonio, que sin embargo no está más seguramente invertido en los eternos valores académicos. Strauss escapó, insolente, a todo eso; prefirió entregarse al exterior negativo, en el cual él intuía el destino dominante, que no a una forma de egocentrismo que también tanto más se reduce en sí cuanto de menos es capaz en el exterior. Lo que en él aparece frívolo según los criterios del rigor compositivo demostró que la corrección y la incorrección de un componer correcto, puramente configurado al detalle, son análogas, lo mismo que cincuenta años más tarde hizo el azar con la construcción integral. Sólo que la enajenación, que en su cima burguesa, en Goethe, Hegel, Beethoven, quería la realización de la humanidad contra su mero concepto, había renunciado mientras tanto a eso, lo mismo que la interioridad a priori resignada. Estéticamente, el intento de ocupar el punto de vista del curso del mundo se había transformado en una magia operativa, mientras que la totalidad real de la clase burguesa se oponía a la humanidad como industria voraz, como imperialismo, en último término como fascismo. El archiliberal Strauss estaba contaminado por aquel progreso burgués que, en cuanto el de los intereses particulares dominantes, contenía en sí la regresión. Esta línea social se repetía en él. Lo que en él hay de no-verdadero es la verdad sobre la época.

El conservadurismo cultural respondió al desafío straussiano de

la interioridad con el reproche de artificio. Tras él se esconde la trivial concepción del arte como algo orgánico, algo que crece involuntariamente. Hace mucho tiempo que el lenguaje musical no ofrece a los compositores ni siquiera la apariencia de un contexto de naturaleza vegetal. El dominio técnico de materiales y procedimientos se hizo incompatible con la ilusión de un canto surgido espontáneamente de sí. Pero puesto que el arte, incluido el tecnificado, es una oposición a la creciente reificación, esa ilusión, residuo del Romanticismo, uno nunca deja de arrastrarla consigo. En Strauss el aspecto de lo artificial se aventura sin pudor, de manera pionera, como las chimeneas de las fábricas, en un territorio recién conquistado. Contra el reproche de artificio se lo podría defender menos que a su propio concepto. Lo voluntario, lo puesto en marcha, es inevitable cuando el impulso musical no está ya simplemente en armonía con el idioma, sino que, para realizarse, debe prepararlo: presagio en lo tradicional de la posterior preformación del material. La técnica de Strauss se autonomiza con respecto a la cosa. Su orgullo consiste en estar a la altura de cualquier situación dentro de lo compuesto. Paralelamente se produce la objetualización de aquello a que se aplica la técnica, la emoción del alma. Uno de los polos de la música tradicional, la intención fugaz, rápidamente, como un relámpago, se cultiva a costa de todo lo demás, se lo hipostasía, se lo ensarta como a una mariposa. Así la riqueza de matices de la música crece inmensamente, y también la capacidad para adaptarse mediante giros a las corrientes psicológicas. A la inversa, la mirada fija falsea lo que tiene su esencia en la propia fugacidad, y las demás dimensiones, objetivas, del componer son perniciosamente descuidadas. Todo lo psicológico se presenta, como en el drama. El sujeto compositivo decreta la conexión entre los detalles y el decurso total. Pero los detalles, en cuanto movimientos de la expresión, no son los del sujeto compositivo, sino los de dramatis personae latentes. Se imitan o se inventan; de ningún modo son los afectos, como los beethovenianos, los del yo mismo que porta al todo. Mediante la interpolación de figuras psicológicas de cuyas emociones se apropia la música, éstas se debilitan, como las fuentes de luz reflejadas en el espejo; de ahí deriva la superficialidad del afecto que en Strauss irrita a los oyentes candorosos. El compositor

comenta mediante el gesto musical, pero no habla él mismo en el instante musical; puesto que lo finge, los momentos individuales se comportan en cierto modo con el espressivo tradicional como las pasiones de los héroes teatrales con las de su autor; se han hecho bidimensionales. La univocidad de lo anímico conseguida a tal precio debe poderse reproducir musicalmente de modo unívoco. En la exaltación de la soberanía técnica, Strauss obliga a la emoción a detenerse, hasta que la capta con la cámara, en lugar de obedecerla pasivamente y sacrificar a su vez a la cosa, por tanto estéticamente, algo del poder estético de disposición. Él maneja arbitrariamente lo que según su propio concepto debe ser no-arbitrario. Una y otra vez se le ha retraído, como a Wagner antes, la falta de inspiración musical, y él a veces admitió generosamente que la mayor parte de las veces no se le ocurrían sino breves motivos. La inspiración es la presencia inconsciente del idioma en el compositor, la cual se manifiesta de repente. Pero lo del lenguaje musical previamente dado al compositor se restringe cuanto más aumenta el dominio de éste, y con ello también la inspiración. Lo cual obliga a lo que no cuesta mucho criticar como artificio. Si el ideal compositivo tradicional buscaba la unidad en la multiplicidad de tal modo que de un mínimo de datos debería surgir un máximo de figuras, lo que según la opinión dominante se censuraba con ella era que lo poco aparecía como mucho. Strauss subrayó visiblemente esto oculto, una deshonestidad del componer honesto. Lo poco de lo que él hace un mucho aparece con aplomo, como si ello mismo fuera ya mucho. La presentación incurriría por tanto en desproporción con respecto a su propio material; ella debe exagerar éste y a sí. El principio eclosiona en la partitura de Ariadna , donde una orquesta de cámara suena como si fuera la grande y lujuriante de las anteriores. La compulsión a semejantes muestras de habilidad no deriva de una naturaleza en el fondo pobre que se explote exageradamente, sino que la dicta la necesidad de equilibrio entre el impulso autocrático a lo extenso y las células por éste devaluadas. Si de siempre los oídos más obtusos podían percibir en Strauss desproporciones entre el efecto global y la importancia de los detalles, él ,sin embargo, logra una y otra vez tal equilibrio. El comienzo de Una vida de héroe , al que se le puso como fondo los versos afectuosamente cargados de sorna: «Strauss es un gran genio, / pero carece

totalmente de melodía; / fijaos en Léhar, / que es un hombre muy distinto», se convirtió probablemente, junto con una figura rítmica del Don Juan straussiano, en modelo de la Primera sinfonía de cámara de Schönberg. La curva supera como jugando las brechas de la invención motívica individual; se introduce al fresco lo que escapa a los detalles. Del al fresco orquestal, de la intencionada imprecisión de los detalles por mor de la totalidad, en su revisión de la Teoría de la instrumentación de Berlioz se ocupó él teóricamente a propósito del Fuego mágico wagneriano. En sus propias piezas, este principio se ha llevado hasta la microestructura. Las semicorcheas descendentes en el tercer compás de ese tema de Una vida de héroe emplean las notas la bemol-sol-fa-do. Si conforme al sentido el tema, hasta el cuarto grado en el sexto compás, se lo refiere a la tónica, entonces cabría esperar, en lugar de fa-do, mi bemol-si bemol; a un tempo tan rápido, desde el punto de vista de la construcción melódica y armónica las notas fa-do no se pueden captar tan distintamente. Más bien son un efecto enturbiador que debe difuminar la pedantería del acorde perifrástico: en el impulso del tema las notas individuales serían irrelevantes con respecto al incontenible todo. Tales desviaciones en lo mínimo son protofenómenos de lo que luego, a partir de Salomé , en las obras de la mejor época, llena, como manchas, incluso en la armonía, todos los cartones straussianos.

Mantiene, sin embargo, el nivel porque no se precipita de la execrada interioridad a la exterioridad, sino que realiza y sublima ésta. Para eso le servía la música programática. A ésta se suma por principio también la actitud de las óperas. La elección, la caracterización y la transformación de los motivos obedecen a la misma asombrosa utopía de captar fotográficamente de manera fiel e inconfundible algo bien exterior, bien psicológico, como en los llamados poemas sinfónicos. Los últimos de éstos querían por su parte ir más allá de la breve forma lisztiana y lograr una arquitectura sinfónica a partir de la cual el camino a la gran ópera era tan corto como el interior de la «Doméstica» hasta Intermezzo . En el ideal programático hay más de una huella de lo apócrifo, de lo que provoca la burla. A los novatos la cascada de la Sinfonía alpina quizá les provoque una risita, como si Strauss no hubiera escrito antes Salomé , Elektra y El caballero de la rosa . Hasta en la época

de su plena madurez se expuso el maestro a tal sabihondez. A propósito de la música escénica para El burgués gentilhombre , presumió de poder poner en música un menú completo de principio a fin. El orgullo de acróbata del neoalemán que se lanza a lo imposible está teñido por la consciencia de la imposibilidad de las obras programáticas, por la autoironía, tal como la ironía era la contraseña de todo el arte en la era del vitalismo, literariamente en Anatole France[9] y Thomas Mann. Los narradores se mofan del hecho de que hayan querido estar en todo lo narrado; el músico, del de no tener en absoluto objetos, el sucedáneo de su objetividad. El virtuosismo straussiano –él fue el primero en transferir su concepto de la reproducción a la producción, tal como por supuesto ya a Liszt, con menos fortuna, se le pudo pasar por la mente– se aplicó a algo totalmente prohibitivo, la producción de imágenes a través de un arte privado de imágenes. Corresponsable es la propensión inmanente de su música a la objetualización de lo anímico en un vis-à-vis que ella reproduce luego; el límite entre interior y exterior no se le antojaba tan solemne y definitivo como los convenus de la religión artística burguesa. A la actitud técnico-manipulativa de Strauss el contacto de la experiencia se le evapora; el sujeto musical accede al mundo interior y exterior como montones de materia prima. Como correctivo de esto, Strauss aspira a una música que reencuentre el aroma perdido de la experiencia; que suene como sabe un plato de comida; de platos de comida entiende también la teoría del rondó. La nostalgia se fusiona con su opuesto, la despiadada fuerza fisionómica. Tal utopía cumple una función sustitutiva en la concepción straussiana de la forma. Poco más espera de la tradicional: incluso allí donde juega con la sonata o tipos como el rondó –en Eulenspiegel – y la variación –en Don Quijote –, éstos se pliegan al ideal del programa. Desde el primero al último compás, la música de Strauss debe ir donde éste le mande, mientras que él, sin embargo, no construye ninguna forma nueva. El programa debe compensar la debilidad de la composición, de su ya no y su aún no, y determinar también los detalles de tal modo que su vida coincida con la del todo, con un « plot »[10] no menos extramusical. En el frenesí de lo programático se oculta la irreconciliabilidad de la intención compositiva con lo realizado. El compositor asigna a su cosa, sin superarse en ella, la representación

por más causal que sea, el curso no perentorio de su propia asociación en cuanto estructura. Lo que al hacerlo se imagina es un sucedáneo de la forma.

Basándose en el programa, la música de orientación berlioziana trató de liberarse de la inevitabilidad que desde Beethoven se asociaba como una sombra a su conformación rigurosa, lo mismo que la constricción a la autonomía en el imperativo categórico. Quería romper el dilema entre clasicismo y clasicidad. En la música de la lógica de la consecuencia, todo se determinaba cada vez más. Al yo, cuya emancipación en general sólo instauró la música que se movía de por sí, su propia objetivación lo expulsó de la música; con la progresiva interiorización de ésta se le prohibió a aquél la manifestación inmediata, la intervención, lo no mediado por la cosa. De este proceso muy alemán se mantuvieron fuera Berlioz, Liszt, Strauss. No asumiendo de manera absoluta la autonomía de la forma, desmintiéndola mediante estratos de materia heterogéneos que nunca podían ser totalmente absorbidos en la música, quisieron restituirle a ésta algo de la soltura que había perdido por su ley racional. En Berlioz esto sucedió de modo eruptivo y extraterritorial; sólo con Strauss la tendencia se hace dueña de los medios madurados por la articulación exhaustiva de la música autónoma. Él quería salir al aire libre en un sentido análogamente simbólico al plenairismo. Para ello el programa era el medio, no el fin con el que él, lo mismo que su escuela, lo confundió al menos al principio. – La música programática sólo cabe seguir interpretándola, su intención ya no puede ser llevada a cabo inmediatamente; innumerables de aquellas asociaciones que Strauss tenía por musicalmente seguras serían intercambiables a capricho o bien no se dan en absoluto. La idea de la música programática se hace aprehensible en sus rasgos excéntricos, recalcitrantemente extraños a la música. Derogan la unidad orgánica de la estructura, que siempre fue apariencia; hacen profesión de apariencialidad en lugar de, mediante una imbricación sin fisuras, evocar la ilusión de algo que es en sí. Una exteriorización resuelta favorece a quien elimina de la composición a todo bicho viviente; éste cree adueñarse de la música sin someterse a su disciplina. El presunto realismo de la música programática tiene raíces aéreas. Ésta es la figura de la posibilidad de algo imposible. Strauss intuyó, sin duda,

este potencial antes en Wagner que en los sinfonistas programáticos, y desde luego en Los maestros cantores , con cuyo segundo acto La necesidad del fuego se solidariza burlona pero perceptiblemente. Bajo la cobertura del humor, la figura de Beckmesser conquistó para la expresión musical una esfera psicológica según su propia complexión hostil a la música, la del pedantemente malvado, la de lo empedernidamente reificado. Componer exhaustivamente la contradicción entre lo musicalmente insoluble y la música fue una trouvaille . Hugo Wolf llevó su desarrollo más lejos en canciones como En una boda ; en Strauss aflora, por ejemplo, en los episodios de los adversarios en Una vida de héroe , pero, de modo menos craso, como premisa tácita de su producción. Poner en música un contenido antimusical se apodera irónicamente del mundo ya predominante de las mercancías. A éste el sujeto artístico, el mago, lo lleva a su terreno.

Strauss da un salto mortal tras otro. Así se congraciaba con el mismo mundo burgués cuyos indigestos bocados su obra agresivamente devoraba. El último compositor significativo en ser aceptado resarcía a sus oyentes, para y de los cuales todo lo imitaba. En ello había mucho de las varietés , y también del cabaret , cuya esfera rozó no sólo al hacerse escribir por Wolzogen [11] , el hombre del Supertablao [12] , el libreto, de intención autobiográfica, de La necesidad del fuego . El impacto, la presencia irresistiblemente contundente de los instantes, deriva de los efectos sobre otros. Pero los de Strauss no cabe circunscribirlos, como a la indignación pequeñoburguesa le encantaba hacer antaño, con el concepto de efectismo. La insensatez idealista se imagina al artista puro y noble corrompido por el conformismo, el cálculo y el oro del malvado mundo. Estos momentos, junto con la rebelión contra ellos, estaban de antemano reunidos en el horizonte de la fantasía de Strauss; su música constituye su protocolo. La idea del artista que hace concesiones forma parte del repertorio de los hombres de negocios, para los que los artistas nunca pueden ser lo bastante puros y los colocan a tal altura, que les gustaría verlos pasar hambre. Strauss, que creó la organización profesional alemana de los músicos, se opone a la patraña del alma en lo oscuro del bosque en medio del paisaje industrial. Si el sociólogo Durkheim [13] quiso tratar los hechos sociales como cosas, así Strauss los musicales. Con

su actitud positivista, que dominaba la ciencia burguesa de la época, se comprometió como artista, al cual el positivismo imperante no le concede nada semejante. De hecho, la primacía de la imitación impedía la plena integridad compositiva; Berg le negaba con razón a Strauss precisamente lo que la opinión pública le reconocía sin titubear: la maestría técnica. No obstante, incluso aquello de que carece la técnica se convierte, como si el eminente talento de Strauss hubiera tratado de compensar todas las debilidades de ésta, en su fermento en el ir más allá, en el no detenerse; así se comportaba también el Strauss director con sus propias obras. La factura no perentoria denuncia, por así decir, toda introspección como aburrimiento. Este gesto encierra el contenido straussiano, se lo defina como se lo defina. Con frecuencia se ha señalado lo a-metafísico en él; incluso para san Juan Bautista y el Evangelio se contenta con un pathos declamatorio, con el contraste eficaz de complejos diatónicos que se presentan como sanos con respecto a los cromáticos, los cuales se felicitan de su decadencia. Sin embargo, ni el antimetafísico acusa, como su mentor Nietzsche, a la metafísica en cuanto ideología, ni en el tono straussiano se mezcla ni siquiera la huella del sufrimiento por su inutilidad. Sus sonidos se agitan en el mero ente como peces de colores en el agua. La expresión se atiene a lo cada vez por configurar y reniega del ideal que la gran música perseguía otrora, cuando más le habría gustado generar lo absoluto con la fantasía productiva; lo único que todavía queda del ideal es lo no cotidiano. El positivismo de Strauss expone permanentemente algo preexistente, del mismo modo que en general el carácter expositivo es propio de sus partituras. Si alguna vez fuese aplicable a la música la categoría benjaminiana del valor expositivo en oposición al valor de culto, entonces lo sería a él; lo mismo que su precursor Berlioz, él escribió música para una exposición universal. Las cámaras del tesoro de las imagines son saqueadas, el botín se convierte en objeto de un placer contemplativo; la felicidad del tener una posición por que se distinguía la gran música se nivela con el hedonismo del estar presente, lo mismo que en la sensación que igualmente prefiere el estímulo sin más a todo contenido del que cupiera gozar. Strauss trasplantó, sin duda, por primera vez a la sensación en música el concepto que en la misma época se estaba difundiendo en la

literatura; un antídoto contra el aburrimiento que al mismo tiempo presupone. Por descontado, las emociones u objetos expuestos se preparan; la expresión, incluida la de zonas extremas del sentimiento como las de Salomé , resulta sensualmente agradable, culinaria; la gran felicidad, que otrora la música prometía metafísicamente en la trascendencia de la idea infinita, se hace manejable, aquí y ahora consumible a voluntad. Con bastante frecuencia, traspasa el límite de la obra con la empiria, lo asemeja al bien literalmente de consumo. El acoplamiento de la expresión extática con el estímulo sonoro era ya condición del éxito wagneriano, especialmente en la Muerte de amor de Isolda , la cual resuena en el canto final de Salomé . El carácter doble de extravagante y sin embargo grato, osado y sin embargo permitido, sensacional y sin embargo habitual no está en absoluto tan lejos del desideratum de la música ligera, que debe ser sorprendente y no obstante totalmente predecible. Este momento sobre todo irritaba a la generación expresionista, que proclamó contra Strauss que lo expresado debía ser verdadero. Tampoco la frase de la Salomé de Wilde, «El misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte», es en absoluto aceptable; aunque no deja de ser un coup-de-théâtre , tampoco el misterio de la música correspondiente es tal, por más inquietante que pueda resultar. No en vano esas palabras se ponen en música en el registro grave, una zona sonora presuntamente misteriosa que quiere que se la confunda con el misticismo. El programático Strauss se hizo productivo más bien cuando su incansable esfuerzo imitativo descubrió sonidos que sólo despertaron a la vida como vehículos de una expresión sin ornamentos.

Esto lo asocia al Esteticismo neorromántico. Sólo que, para no perder contacto con el espíritu del mundo que excitaba su música, desdeñó presurosamente muchas experiencias artísticas que deciden sobre lo resistente y lo no resistente, lo lleno y lo vacío. Neorromanticismo genuino, el straussiano está totalmente dominado por el sacrificio; su consciencia se veda la autorreflexión crítica de la cual era incuestionablemente capaz; se mete algodón en los oídos si se abandona a sí. Quizá su actitud conviniera a su natural no totalmente conformado por la cultura musical. Pero el sacrificio, la segunda ingenuidad, no le reportó ningún bien en

absoluto. Su negativa a prestar oído crítico a las innovaciones les escatimó a éstas sus propias consecuencias. En absoluto o sólo obligado por la necesidad las aplicó a lo que le convino del acervo tradicional. El conservador declarado en los años posteriores padeció una guillermina carencia de tradición. La brecha entre idioma y composición con la que trabaja la nueva música surca ya la suya. Pero él no arrostró el conflicto. Antes bien lo resolvió con aquella estrategia de la despreocupación que no de mala gana vio como traviesa y de la que toda una generación, incluido el joven Hindemith, se sirvió hábilmente luego. Conforme a lo cual, también en la factura sólo difícilmente se descubrirán situaciones sinfónicas de conflicto, puntos nodales; de ahí la tersura straussiana. En definitiva, se acreditó, en palabras de Schönberg, como un alumno modelo de conservatorio. Sus impulsos hostiles a la tradición le sacan la lengua a la propia clase, él nunca quiso ser malo con ella. Lo expansivo mismo, la ley de la reproducción aumentada, que la ambigua amabilidad de Wagner predicaba a sus adeptos con el mandamiento «Hijos míos, cread algo nuevo», es lo protoburgués y como tal perenne. Strauss no rompió su hechizo, sino que amplió inventivamente la situación cada vez dada de las fuerzas productivas sin renegar de las formas fundamentales rutinarias. Pocas veces una música que estuviera más que meramente al servicio de la sociedad tomó sin embargo parte tan inmediata, relajadamente en ella y su movimiento. Condescendientemente confeccionó la reproducción del liberalismo tardío en vías de transformación en monopolio, donde el acuerdo sustituye a la competencia y a la racionalidad de ésta y donde el aparato de lo que se precipita sobre ellos integra a los consumidores.

La actitud de su obra con respecto a la esfera erótica puso a Strauss en consonancia con el espíritu del tiempo. Como ya tendencialmente en el Wagner de Sigfrido y Walther, en él se convierte por completo en el ideal del yo el carácter genital freudiano, basado sin inhibiciones en el propio placer y bien dispuesto en general hacia el placer; tolerante con la extravagancia, a veces incluso con la perversión. En La necesidad del fuego , la ciudad celebra oficialmente la desfloración de la jovencísima Diemut; en Salomé , la música toma abiertamente partido por la hermosa princesa que se deleita con la cabeza cortada del asceta:

vivir y dejar vivir, aunque se pague con la muerte; head or tail[14], como en la popular apuesta inglesa. También el proletariado, en cuanto objeto actual de simpatía en la juventud de Strauss, se aprovecha de su jovialidad. Sólo cuando la lucha de clases se convirtió en algo serio, cesó la amabilidad; en el estúpido ballet Schlagobers , de los años veinte, no dejó sobre su perspectiva granburguesa ninguna duda también subjetivamente. Su chef-d'oeuvre es El caballero de la rosa . A partir de entonces, los hijos de banqueros podían sentirse jóvenes señores de una gran casa cuando se acostaban con aristócratas infelizmente casadas. El tratamiento del libreto de Hofmannsthal por parte del compositor confirió al esnobismo ese momento de filisteísmo que nunca es ajeno al esnobismo mismo y en último término resuena en la palabra «jovial»; la mezcla fue particularmente bien acogida. El reproche del envilecimiento que Hofmannsthal sufriría en Strauss –también en la Ariadna hay, por ejemplo en el aria de Zerbinetta, conducciones melódicas que son incompatibles con el sentido del texto– tiene algo de injusto. Según la legalidad propia de los medios, la diferenciación literaria y la musical son incongruentes. Si la música quiere captar todas las diferenciaciones de las palabras, mediante el subrayado las destruye; se diferencia en cuanto música, no en cuanto lacayo de las palabras. Sin embargo, había algo en Strauss que favorecía la metamorfosis de lo refinado en grosero. El gran burgués es más burgués que gentilhomme; ligado a la praxis del negocio y el beneficio, una y otra vez es arrastrado hacia una colusión vulgar, hasta lo descomedido. Como los restaurantes alemanes de alto nivel en aquella época, la música de Strauss tiene una zona para el vino y otra para la cerveza. En la primera el ambiente es elevado: caben allí Roma, la Micenas arcaica, el dix-huitième vienés, el Oriente fabuloso, el Múnich medieval y el milieu contemporáneo, hay donde elegir. Qué se escoja no depende de ninguna otra necesidad que de la sensación de que esto es lo que ahora tocaría, un flair[15] de que uno se podría regodear con ello. El mundo straussiano es la cultura neutralizada. A él la historia del arte le interesaba, entendía algo de cuadros, pero evidentemente de un modo no raro entre los especialistas: recogía, acumulaba conocimientos e informaciones de fuera de su campo específico, pero para su economía espiritual esto no significaba más que un

estímulo estilístico. Le costaba entender que los estilos no se pueden escoger libremente como en un catálogo de muestras, hoy un Veronés, mañana un cuento de Goethe; hasta se enorgullecía de sus limitaciones en cuanto prueba de su ingenuidad. Su palabra favorita era el bigotudo «famoso»[16]; a veces se lo oye en la música. Su common sense quizá no se equivocaba a este respecto. Grab, que conocía bien a Strauss y era el único que habría podido decir algo auténtico sobre la relación entre la persona privada y la obra, informaba de una expresión del turista de alta montaña: Mozart, Beethoven, Wagner, ésos serían los Alpes nevados, y él, Strauss, al menos los Dolomitas. Su obra tiene la atmósfera del gran hôtel de la infancia, del único palacio accesible a cambio de dinero, que sin embargo ya no lo era más. Ésa es la región que con un cliché afectuoso se denomina bajuwarisch[17]. No es fácil identificar las peculiaridades étnicas del compositor en la obra; el grano de verdad en esa fórmula es antes bien social. En el Múnich de 1900 a la espiritualidad, al ideal del artista, incluso a la forma de vida no burguesa, la cual, por lo demás, la persona privada Strauss no había menester, se les hacía algunas concesiones sin que se hubiera roto el contacto con el vecino. Metrópolis rural, Múnich funcionaba como fantasma de una comunidad en la que la gran corriente histórica y el calor del paisaje cultural de la Alemania meridional conviven todavía amistosamente. El habitus straussiano evoca este clima social: La necesidad del fuego, que se ríe de él, es también su apoteosis. Una bohemia de derechas.

En la Alemania guillermina, incluso en la de Weimar, Múnich era la ciudadela del irracionalismo vitalista; Hitler la declaró, agradecido, capital del movimiento por él fundado. La música de Strauss pertenece específicamente al irracionalismo hasta en los rasgos determinables de un componer cuya máxima era «tomar las cosas como vienen». Consigna que define una concepción del mundo, el irracionalismo presupone aquello contra lo que se vuelve; es el producto antitético de una sociedad racional y, sin embargo, de su propia esencia. A la inversa, la racionalidad de la sociedad burguesa siempre ha o bien mantenido y tolerado, o bien producido, enclaves irracionales a fin de en cierto modo poderse atener impunemente a la particularidad de su propia razón. Fiel a su sociedad, la música de Strauss también produce un jeroglífico de

momentos racionales e irracionales. Se habla mucho de su irracionalidad tecnológica en algunos hilos conductores ingenuos y tempranos para Salomé , donde hay frases en las que la partitura aparentemente está plagada de errores, pero Strauss «sabe lo que suena». En otras palabras, él contravino incansablemente la lógica del componer codificada por las disciplinas académicas de la teoría de la composición, cuya « ratio », mientras que los acontecimientos individuales convencen, sin embargo, por su evidencia sensible y el efecto del todo acaba por hacer olvidar soberanamente lo defectuoso, es incluso postulada como condición de tal efecto. Pero las irracionalidades straussianas son fabricadas técnicamente, son medios para un efecto calculado grosso modo . Para el suyo como para cualquier irracionalismo, lo esquemáticamente muerto, mecanicista, era el chivo expiatorio de su propia racionalidad. Cuando Strauss se burla es cuando más estridente suena; en Salomé se imita la pedante actitud de los fariseos intelectuales, los que siempre tienen razón, con un humor dolorosamente antisemita. Strauss mismo habría, sin duda, condenado como pedante la inversión de las premisas de un acervo en el fondo tradicional; en medio del cual, sin embargo, él se comporta tan desenvueltamente como si fuera libre. El antimecanicista aplica shocks mecánicos a la tradición, como en una terapia. Su principio estilístico y su técnica son la sorpresa. Los complejos cerrados se interrumpen de repente; a veces se los desmonta con habilidad e intención en figuras parciales o efectos sonoros inconexos; la palabra pasada de moda «moderno» tiene cachet straussiano. La posibilidad de sorpresa ha menester los restos del idioma tradicional; sólo prospera sobre ese fondo, no en un nuevo lenguaje totalmente conformado. La alogicidad musical y el dominio sobre el oyente se unifican en la categoría originariamente formulada por Berlioz, luego omnilateralmente desarrollada por Strauss, del imprévu , de lo imprevisto, que tanto perturba la inmanente conformidad a ley del decurso como, para mantener la atención alerta, es por su parte producido racionalmente, con calculados medios compositivos [18] . En el principio de la sorpresa se anuncia remotamente el de la construcción por contrastes, central en la nueva música. Ya en Strauss se compone con él una relación de acontecimientos que chocan entre sí y por tanto una peinture musical que, sólo con que

fuese verdaderamente una totalidad de sorpresas, superaría la convención junto con la sorpresa. Contra la voluntad de Strauss, en su efectista lenguaje alborea uno musical diverso, autónomo. – Salta a la vista la analogía entre la relación de los momentos racionales e irracionales en él y la sociología de su coetáneo Max Weber, cuyo pensamiento, sobre todo en su gran obra tardía Economía y sociedad, gira en torno al concepto de racionalidad [19]. Weber limita ésta a la relación fin-medio, a la adecuación de los medios cada vez empleados en la acción social, especialmente económica, a los fines, sin tener en cuenta si éstos, por su parte, son racionales. Mientras que la elección de los fines los deja a la decisión caprichosa, irreconducible ya a la razón objetiva, Weber es arrastrado por la cosa, por la comprensión de las tendencias del desarrollo social, a una dialéctica de la racionalidad. Debe reconocer que el instrumento de dominio racional según su teoría más perfecto, la burocracia, se autonomiza con respecto a la sociedad. Al espantajo del mundo totalmente administrado, de la «jaula», Weber opone, por su parte, un principio sumamente irracional, el del carisma: un principio autoritario en el que no se pregunta por la legitimidad y en el que el antivalorativo Weber además elude, por sociológicamente irrelevante, la cuestión de si el carisma se da de hecho o, mera ideología, sólo se genera en la representación de los acaudillados. Sin duda él pensaba en líderes carismáticos como las grandes figuras parlamentarias de tipo inglés, pero su teoría alentó el decisionismo [20] fascista. Racionalidad e irracionalidad no están menos imbricadas en Strauss. El tertium comparationis entre él y Weber es el dominio: en éste el social inmediatamente, en Strauss la actitud del captain of industry [21] compositivo. También él se encuentra exactamente en el punto en el que la liberalidad burguesa se vuelve del revés. Su grandeza consiste en que este proceso encontrara las cifras estéticas en su obra. Pero él se entregó al proceso sin distancia, como usufructuario. Racional es en él, como en Weber, el cálculo de probabilidades, el cual no es de ningún modo ajeno al arte; sin la norma de lo escénicamente eficaz no cabe pensar el teatro como forma. La autonomía estética no es lo original de la música, sino una conquista tardía, fatigosa y revocable. Strauss, sin embargo, casó el ideal del efecto, que ya en Wagner se anunciaba con el

terror sobre el oyente, con la música artística, que quiere llegar más arriba, y con los medios más avanzados de ésta en su época. El efecto se convierte en el principio formal de la composición misma, relativiza todo lo demás; el para otro es tácitamente su a priori , lo constituyente de su en sí; él mismo realiza el gesto del go-getter[22]. Se lo calcula, se lo planifica completamente, sobre el todo; las partituras straussianas son algo así como la anticipación artística de la administración científica. Su música no es sólo para el teatro, sino el teatro mismo, incluido el aplauso. Entre los fenómenos straussianos de irracionalidad racionalmente finalista de los detalles o, complementariamente, del todo según el cual se regulan sagazmente los instantes, la sorpresa –engalanada como la vida que por sí misma se renueva, como creación incesante– es sólo uno; al mismo síndrome se debe la costumbre profundamente burguesa y practicada por Strauss de todo lo pasado, como hace el desvergonzado Ochs von Lerchenau, darlo por perdonado y olvidado. A él sólo le vale el resultado neto; sólo la única batalla es la que debe ganarse; un Sancho Panza straussiano podría enseñarle a su señor que ríe mejor quien ríe el último. La técnica de Strauss es irracional en la medida en que la lógica de la composición no determina ni las sorpresas ni mucho menos las soluciones; por lo abrupto, éstas se convierten a menudo en sabotaje. Schönberg había reclamado la homeostasis de la música: ésta debía equilibrar sus tensiones, cumplir con las obligaciones contraídas en el primer compás. A Strauss eso no le importa en absoluto: su música es desmemoriada por principio. Los compases, motivos, sonidos complejos con los que se ha presentado tienen que quedarse con las ganas; el arte, de acuerdo con el sano sentido común, no tiene que preocuparse inútilmente. Él no lo aplica a lo que estaría más allá de la relación fin-medio: harto racionalmente desprecia la razón quien manda sobre el aparato. Su gestualidad irracional no anhela la libertad, sino que en una obra cínicamente conocedora del mundo duplica la sociedad irracional y el opresivo principio de ésta. Su servicio al cliente es un «o lo tomas o lo dejas»; si el oído no es lo bastante rápido, queda sepultado bajo su rumor. Modelo de las conexiones a las que se limita es el arreglo, tal como en la época straussiana para las cenas de gala se preparaban opulentos arreglos florales: bien calculados en sus concordancias y en su

abigarramiento rico en contrastes, pero ni manteniendo una unidad en la multiplicidad ni negando polémicamente esta unidad, sino, según el lenguaje de la época, equilibrando con estilo lo heterogéneo. Sin embargo, las obras de arte sólo alcanzan su verdad cuando, suma de sus momentos, por la unidad en que hacen que éstos se desarrollen cristalizan como algo autónomo que se opone a lo que meramente es. Frente a la sinrazón de lo que meramente es, la razón de las obras de arte es una crítica gracias a su propia configuración exhaustiva. En ellas es irracional en el mal sentido de la palabra lo que al consenso se le antoja su racionalidad; el hecho de que, sin embargo, acaben pactando con normas reconocidas, de que no se dejen dominar por la ley de su propia forma; de que dominen por la complacencia. Así Richard Strauss.

Su fórmula universal afirmativa, enteramente inequívoca por primera vez en Elektra , es la consecuencia de la turbulencia y del apaciguamiento de los sentidos y el alma rayano en lo barato. Se basa en la concepción, inusitadamente primitiva, extrapolada de la teoría armónica escolar, según la cual a la música le corresponde lo disonante, lo estratificado, cuando no incluso cualquier polifonía de la tensión y de la negatividad, mientras que la simplicidad, la eufonía, la consonancia significan lo bueno y deseable. El espíritu musical se subdivide en ovejas y carneros, y la inquietud del no resignarse, lo que impulsa al devenir, se alinea entre los a veces inevitables carneros. Históricamente, el cliché no ha estado ni siquiera por entero inmotivado, en la medida en que en el idioma musical la expresión del dolor tiende a la disonancia y la felicidad a la armonía en sí tranquilizadora. Pero, como todas las presuntas protoexperiencias, también esta se deteriora en cuanto se fija como si fuera eterna. Mientras tanto, se ha convertido en su contrario. La tríada tónica y su milieu armónico, contraseñas de la positividad, se han convertido en reproducción del tráfico vil, en máscara del mal. Strauss se mostró renuente a esto y evitó gradualmente lo que en él rompía expresivamente la fachada y fascinaba musicalmente. El dolor sin freno, el contenido de sus manifestaciones más significativas, es ya musicalmente eliminado en éstas, con las partes triunfales de Elektra ; una reconciliación harto fácil, indiferente a lo irrevocablemente sucedido, rebaja la negatividad a condimento y a entretenimiento. Mientras que en el mito la venganza lleva al

infinito el contexto de culpa, para la ópera, una vez consumada la venganza, todo está arreglado; disfruta de una vida que justamente no ha dejado de ser horrible, a pesar del par de acordes menores por la muerte de Electra. Sin embargo, no sólo en la arquitectura de toda la obra o de los actos, sino ya en sus típicas formaciones individuales afronta y revoca la música de Strauss su propia extravagancia. Así, por ejemplo, las obras más maduras gustan de esparcir en violento contraste tríadas aparentemente sin relación; el shock de la sorpresa en lo mínimo utiliza al máximo, en todo caso, terceras afines generosamente interpretadas, que sin muchas dificultades se adecuan, como sustitutos de los grados tradicionales de éste, al esquema cadencial. A menudo, como en la conclusión del tema principal en cuartas de Jokanaán, las cadencias son hábilmente alargadas, ablandadas, con ayuda de retardos que desembocan en un lugar diferente del que se espera. Al mismo tiempo, sin embargo, ceden al gradiente armónico, rara vez se peinan a contrapelo, sino que siguen a la fuerza de gravedad de sensible y dominante. Deslizándose de ese modo, no conceden mucha importancia a la tonalidad ni, más allá de ésta, a la «función conformadora de la armonía». Heinrich Schenker debía de estar pensando más aún en Strauss que en Wagner al hablar de la destrucción de la protolínea en los compositores de la escuela neoalemana. Su índice levantado señala una debilidad en Strauss: que, ciertamente, desde el punto de vista armónico los acordes tanto como el sello de su unión los extrae del repertorio por más que modificado, pero no respeta aquella obligación que imponen los medios de la organización formal. No pocas veces lo que resulta es una armonización y una modulación según el sentido de la forma no planificadas, que únicamente desde fuera de la música, desde el simbolismo de los sonidos, se agarran y tanto más se fracturan cuanto menos porta ya el simbolismo sonoro. Tras embarcarse en semejante aventura, Strauss sintió claramente la necesidad de fuerzas contrarias. Las buscó en el acorde aislado y en amplias superficies armónicas sin progresión por grados. Entonces las armonías aisladas pinceladas y los corrimientos repentinos apenas se dejan sintetizar, se desmoronan según sólidos rasgos de estilo. Prototipo de armonía aislada straussiana es, desde el golpe de efecto hacia el final de Don Juan [23], el acorde de cuarta y sexta.

Éste une la máxima simplicidad –en cuanto segunda inversión de la tríada de tónica– con la protofigura de la tensión, la dominante aplazada por el doble retardo. Este famosísimo acorde Strauss lo extrapoló, lo absolutizó, lo descubrió por primera vez como valeur . Al doble sentido de consonancia y tensión le arranca una luminosidad que cegó hasta que se convirtió en receta. La tensión ahí es ya la propia solución: la forma normal de la ecuación musical en Strauss. Fue sobre su luminoso acorde, además de sobre característicos acordes fundamentales con función de Leitmotiv , como el de Elektra, como preferentemente creó el gran espectáculo pirotécnico: la llama de soplete. Las figuras melódico-armónicas que pueden recibir este nombre acuñado por Bernhard Sekles [24] –las más auténticas, probablemente, las de La necesidad del fuego – son de una expresión que, pese a su extrema intensidad, no tienen ya mucho en común con el calor humano: equivalente musical de aquella temperatura de la que por primera vez dispuso la técnica industrial en el periodo straussiano; los niños en la calle podían admirarla en las soldaduras autógenas. La llama de soplete straussiana tecnifica como ninguna otra cosa el espressivo , lo intensifica mucho más allá de la medida de los afectos, pero también lo enajena de su ámbito y lo atribuye por entero al procedimiento productivo. La necesidad del fuego se aproxima mucho a la consciencia de esto: el fuego de Sunbend se extingue por voluntad del mago Kunrad –Strauss– y es éste quien puede volver a prenderlo; a la música de en torno a 1900 le gustaría encender la luz eléctrica. Sin embargo, el correlato de la llama de soplete, que anula el calor que Schönberg llamaba animal, es la frialdad burguesa, una falta de participación del sujeto estético en la que el estúpido lamento del «así son las cosas» no se puede ya distinguir de la gustosamente interiorizada indiferencia hacia los demás causada por el principio universal de la competencia. La actitud estética se convierte en contemplación desinteresada en un sentido no previsto por Kant. Las despectivas manifestaciones de Strauss acerca de su público demuestran que también subjetivamente a él lo animaba este espíritu. Éste se transfirió a su procedimiento compositivo y permite a la música fingir, disimular, sin reparos. La frialdad se hace productiva mientras, pese a toda la movilidad, en todos los niveles reviste a la productividad de Strauss de una capa

de rigidez. Afecta incluso a la relación del sujeto consigo; el desprecio por los hombres rara vez no se acompaña de la propensión al autodesprecio. De la vejez de Strauss se refieren manifestaciones de desesperado escepticismo con respecto a sus propios logros. Los accesos de desánimo en alguien altanero serían poco relevantes si no abriesen una oscura perspectiva: que renunció al máximo esfuerzo, y por tanto a la plena realización, porque su clase de soberanía tampoco cree en sí, sino que se encoge de hombros. El impertérrito vencedor y el permanentemente resignado son lo mismo. – En la emancipación de la llama de soplete con respecto al mediocre calor humano, Strauss fue el primero en registrar la separación del sexo frente al eros de la interioridad, de manera verdaderamente ingeniosa. Lo atestiguan entonces todos esos grupos de notas straussianos que, elevando la orquesta a una elite de virtuosos, momentáneamente llamea; la palabra «llamear» aparece en el texto de Elektra . La soltura del componer straussiano se vuelve en estos caracteres expresión; éstos se consumen a sí mismos de igual modo que la llama que se levanta en un lugar nunca tiene una localización fija y sin embargo nunca se mueve del sitio. A veces en la corriente musical entran desde arriba, irregulares y sin embargo enseguida absorbidos, cáusticos añadidos disonantes, sin huella de memoria; semicorcheas que gustan de funcionar como apoyaturas, seguidas de corcheas con puntillo. Si tales medios, cronológicamente sin duda a partir de no pocas partes de El caballero de la rosa , se desembarazan de la coraza dramático-musical de los Leitmotivs , se desleen en ligeros arabescos, intencionadamente faltos de compromiso, en su diseño al margen del texto musical principal, nadie ha superado a Strauss. La técnica del dibujo al margen la descubrió en la escena de la levée [25]; conquistando magistralmente para la música el concepto de boceto, en el preludio, compuesto más tarde, a Ariadna , el posludio del gran Strauss, la dilató hasta convertirla en toda una forma. De la obligación de equilibrar lo fugaz con el acabado, lo gráfico con las superficies pastosas, se descargó esta vez porque todos los motivos derivan de la ópera en que son tratados, con la inteligente excepción de la breve escena de Zerbinetta con el Compositor, enteramente basada en sí misma. Mediante la renuncia a toda aspiración a lo compuesto exhaustivamente, que Strauss casi

siempre tiene que frustrar, el preludio a Ariadna se convirtió en una de las obras más logradas y perfectas salidas de su mano, comparable al mejor libro iluminado de la época, por ejemplo las ilustraciones al margen de Slevogt[26]. El ideal del tipo era Beardsley[27]. Si en alguna parte estuvo su compositor a la altura del ilustrador de Salomé, fue en el desenfrenado arabesco.

Que la mano conformadora nunca perdiera la soltura straussiana es su tour de force, verdaderamente un número de magia convertido en estético. Quien no concede al oído ningún instante para la contemplación de la conexión une incansablemente lo desunido. La preocupación straussiana por el fluir casi habría que interpretarla como compensación del hecho de que tras la extinción de la fuerza de organización formal de la tonalidad sólo queda algo fragmentario. Si el dodecafonismo cortó la trama entre los sonidos y las notas que sólo la construcción vuelve a comprimir, ya en los detalles de la música straussiana, pese a su origen tonal, rige la fuerza centrífuga: como si el lenguaje de la música ya no garantizara ninguna conexión con sentido. Caso extremo de estructura centrífuga, de disociación en sonidos aislados, simbólico de la causalidad y el ídolo de una vida empírica ya no cohesionada por su concepto superior es el recitativo secco . Fundiendo su procedimiento acórdico con la técnica accompagnato , Strauss introdujo mucho más profundamente aún que Wagner en la composición organizada el recitativo musicalmente extraterritorial. Una música que querría reflejar cualquier ramificación del asunto, se convierte, de modo muy anticlasicista, en el medio de aquella contingencia que dominó la idea de la vida de la generación straussiana. Él opera con el principio del azar dentro de los límites tonales. Con ello consumó de manera imponente una obra de destrucción que comenzó con Berlioz y que con anterioridad a Strauss sólo se había aventurado fuera de la música de aspiración enfática; análogos efectos de concatenaciones de acordes al azar desde el punto de vista tonal tanteó La bohème de Puccini. Sin embargo, Strauss luchó una y otra vez contra el apetito de desintegración que se anunciaba en la contingencia, aunque éste era idéntico a su fuerza productiva. Así, tras el inicio de Salomé, de la sorpresa absoluta, la discreta línea de una voz de violín cromáticamente ascendente al fondo, ilustración de la órbita de la luna, coliga las

armonías según la sensibilidad de entonces disparejas. Lo que diverge, Strauss lo vuelve a juntar. Coge de la mano sus motivos en lugar del desarrollo motívico-temático de antaño. Fue tanto más convincentemente capaz de ello cuanto más puramente se entregó al principio centrífugo sin dejarse desviar por el mandamiento de la composición exhaustiva; su idea de unidad se realizó en el derrumbamiento. La escena de las doncellas en Elektra pudo marcar en esto una altura nunca alcanzada por él de nuevo. Las escenas iniciales de las dos óperas de Berg, compuestas de una manera lábil, como por yuxtaposición de partículas, la presuponen. Su seguridad formal es pareja a la humanidad con que Strauss en un posludio de pocos compases se compadece de la doncella maltratada y con el fugaz epílogo redondea la escena aparentemente compilada de modo salvaje, antes de que el pasaje de los contrabajos llegue al acorde de Elektra. Por comparación con éste y no pocos otros de Elektra , Salomé era todavía compacta incluso en el plano sonoro. El culto mozartiano de Strauss no podía meramente basarse en el obligado respeto por el lúcido Clasicismo. También Mozart, aun en medio del indiscutido sistema de coordenadas tonal de la forma, se perdía en figuras musicales parciales muy alejadas entre sí. Su arte sin angustia siempre se deshacía de la unidad sin ninguna precaución, para conquistarla en la multiplicidad lúdicamente perseguida hasta el límite de la desintegración. A un análogo coraje civil como compositor debe la música de Strauss la esbeltez y el donaire encomiados por la estética de Nietzsche. El deshilvanamiento introduce aire entre los acontecimientos, verdadera virtud hija de la necesidad; la música se hace grácil por su riqueza en figuras contrastantes, hostiles a lo amazacotado. Nietzsche reprochaba a Wagner que su música sudara; Strauss estaba orgulloso de no hacerlo como director. Menos aún como compositor. Su principio tecnológico de economía es un máximo de movimiento –Schuh [28] lo llamaba con razón el compositor de los allegros; a su música le convenía el atributo hoy desusado de «garboso»– con el mínimo esfuerzo; quien tuviera la suerte de verlo dirigir una de sus piezas, como su favorita, La mujer sin sombra, captaría los criterios por los que su música se rigió en cuanto y mientras la dominó por entero. Su versión de la técnica era mantenerse continuamente disponible. Ésta consiguió una facultad

nunca antes barruntada: la presencia de espíritu. La presencia en todos los instantes se convierte en la obligación de composiciones que niegan la confianza no sólo al recuerdo y a la previsión de la gran forma, sino, en sus mejores logros, también al feliz perdurar. Strauss, como luego la nueva música, ansía que todo esté a la misma distancia del centro. Lo que sus contemporáneos, Hofmannsthal más que nadie, admiraban en él como nerviosismo, no tiene otra meta. «Nervioso» era un lema del modern style . Abarcaba tanto lo que desde Freud se llama «neurótico», perturbaciones patógenas producidas por la represión, como la utopía ibseniana, señalada por la muerte, de las histéricas que, ajenas al principio de realidad e impotentes, protestan contra la contrainte sociale . El nerviosismo se convierte en título de gloria en cuanto intensa y diferenciada capacidad de reacción de quien se ha convertido en su propio instrumento de precisión, se ha entregado indefenso al mundo de los estímulos y con tal indefensión denuncia el torpe curso del mundo. Éste debió de ser entonces un polémico ideal del yo contra la lacerante salud de las figuras paternas, lo mismo que el análogamente ambivalente concepto de decadencia, que Strauss y otros vitalistas exaltan antes de que incluso hubiera sido demasiado decadente. Su música siente como una obligación moral hacerse distinta, más refinada de lo que en principio era su índole: no en último término deriva de ahí el aura de lo interesante. Por supuesto, la moral artística del nerviosismo se nutre de una impaciencia de esencia más práctica. No soporta quedarse como está, a la manera de los grandes empresarios que temen declinar en cuanto la facturación alcanzada deja de crecer. Pero como el modo de reacción del desasosegado se experimenta siempre como sufrimiento en sí mismo, como enfermedad –«neurastenia»–, se lo aguanta tan poco como el aburrimiento del que huye. Esto lo devuelve a la odiada salud, tal como Strauss colorea y agota la cadencia a fin de restituirla. El nervioso orgulloso se aferra a la presunta naturaleza, en la cual no se siente a gusto, lo mismo que el morgensterniano en un prado.

La fórmula dramatúrgica de la presencia de espíritu de Strauss son los inicios en que entra en materia sin preparación. Las óperas más geniales no tienen obertura, comienzan a telón alzado[29]. Strauss fue el maestro de los primeros doscientos cincuenta

compases: en Salomé, en Elektra, incluso tan tardíamente como en la escena de la echadora de cartas en Arabella . Los finales, en cambio, patinan. No pocos, el más grave el de La mujer sin sombra , son emperejilados; otros, como el de Salomé , por mor del efecto dramático maltratan la forma musical como los soldados hacen con la heroína; sobre ellos se podría discutir. Pero la mayoría de las veces no encuentra ninguno. Ya en la «Doméstica» añade una coda a otra. Responsable de ello es más que un sentido formal subjetivamente deficiente. El tiempo inherente a la música de Strauss es el mismo que el de los procesos industriales, el físico-técnico, el temps espace lineal, infinito. A ello reacciona inconscientemente su horror vacui . Obstinadamente se preocupa por la vida: una vida inmediata, que tendría su propio tiempo lleno. Pero en cuanto algo fabricado, en cuanto imagen ideal de tal tiempo, la vida straussiana sigue estando bajo el hechizo de lo que querría exorcizar. El tiempo medible somete con su mala infinitud las creaciones que no se pliegan a ninguno inmanente a ellas, y les niega aquello por lo cual ellas se fundirían en una forma, la conclusión confirmada. Las formas straussianas mismas están inconfirmadas. Su insuficiencia, su vana repetición a la manera de Sísifo, se la provoca la contradicción entre el contenido que citan y su ausencia. No la menor entre las funciones que las convenciones formales y sus descendientes escénicos tenían en la economía de la obra de arte era la de garantizar la conclusión. Históricamente esto ya no se produce; pero el capricho de los decursos straussianos impide que nunca se cierren de por sí rigurosamente. Propiamente hablando, su pathos inmanente, la vida abierta, no tolera de por sí ningún fin, pues de lo contrario estaría admitiendo no alcanzarlo, cuando no alcanzarlo es su propia esencia. Sin embargo, la figura artística es finita: está obligada a terminar. En la medida en que el movimiento de la música, como en Strauss, es impuesto como principio, se interrumpe casualmente como aquel dinamismo por mor de sí mismo que él adora ciegamente.

Todo se hace frágil, incluso el espejo wagneriano se rompe. De las artes de su predecesor, Strauss desprecia la más importante, la de la transición. En lugar de ella, sobre la infinita línea del tiempo se yuxtaponen motivos parecidos a figuritas, a menudo mínimas, no pocas veces casi irreconocibles sobre el fondo de los

acontecimientos sonoros, como el de Clitemnestra. Ocioso discutir sobre si esta figuralidad, el hormigueo de lo yuxtapuesto, es causa del corto aliento de las formaciones melódicas individuales o fue instaurada por éste como una propiedad de la musicalidad straussiana. Con tanta rapidez cambia las figuritas la mano detrás de la laterna magica , que no se puede apreciar su cualidad monádica. Strauss fue un compositor en sentido literal, alguien que com-pone; manda sobre las instantáneas; el impulso del mundo es el suyo, casi nunca el de los motivos fotográficamente estáticos. Lo más sorprendente en su música, la motilidad llevada a idiosincrasia, le es al mismo tiempo exterior; en cuanto traficante de objetos estéticos, transporta más allá de los límites de las figuritas. Su modo de proceder se asemeja al cine; que concediera a éste El caballero de la rosa fue consecuente. Cuanto más se relaja la tensión expresiva, tanto más inconteniblemente se convierten las óperas en mera ilustración, en músicas para el cine; a más tardar, a partir de Arabella . Pero el élan de Strauss no es otra cosa que la quintaesencia de la dirección de escena que el compositor, que no en vano colaboró con Reinhardt, ejerce sobre el espectáculo de su música. La categoría del élan no ha caído del cielo; el impulso straussiano lo profetiza la obertura de la Eurianthe de Weber. Pero también el gesto de acompañamiento del compositor tiene su prehistoria en el Romanticismo. Por mor de la temática liederística, éste individualizó las figuras individuales dentro de los movimientos, las autonomizó hasta convertirlas en totalidades parciales cerradas, a costa del rasgo que en el Clasicismo vienés, en Beethoven, emanaba de la incompletud, de la precariedad de la figura individual, de su todavía no ser. A fin de unificar los detalles, por así decir, harto plásticos, ya compositores como Chopin se comportaron con ellas como los novelistas que guiaban a sus héroes a través de las cambiantes situaciones de sus aventuras. En Strauss esto se convirtió en una actitud permanente y en consecuencia, por supuesto, autoconsumidora. Solamente la voluntad del sujeto compositivo sintetiza la música; el impulso es el suyo, representante de la idea de la vida a través de la cual lo múltiple que se ha visto privado de relaciones se representa como relación de todo con todo. Él se incauta de esa categoría de la vida que, por más que cuestionable, confiere un sentido, en lugar de fijarse en el sentido

en cuanto el de la música en sí; así la vida sería, como en Wedekind, aquello a lo que su música alude. En Strauss se cumple la crítica de Nietzsche a Wagner. Él cura al espectáculo música de la espectacularidad, de la aspiración a que ella sea objetivamente lo que el sujeto compositivo meramente le instila. El espectáculo se confiesa. Sobre Strauss puede enseñar mucho lo que el bayreuthiano leía de Wagner. Él prefiere el Wagner temprano, no aquel cuya obra aspiraba a una estricta perentoriedad; también en esto se imbrica asombrosamente la modernidad straussiana con lo anacrónicamente retardado. Paradigmas de la showmanship straussiana del impulso y la banalidad eran la música del monte de Venus y sobre todo el preludio al acto tercero de Lohengrin . La fuerza productiva de Strauss como compositor se realiza, sin embargo, en los cuadros, en los instantes de carga densa. Su capacidad para condensar en complejos aislados la plenitud de los afectos, incluidos los incompatibles, en uno único el ondulante sube y baja del sentimiento, no tiene, aparte quizá en el paradójico equilibrio de encanto y terror en el final del primer acto de Tristán , ningún prototipo. En el disonante acorde del reconocimiento en Elektra se concentra una riqueza de elementos contrapuestos para la que verdaderamente las palabras no alcanzan. Lo estilísticamente casi imposible, hacer temblar precisamente este complejo acorde en el dulce campo del la bemol mayor, parece conseguido, como si la energía que el acorde acumula en sí se exhalara en la solución. Ésta todavía no se ve deformada por lo reconfortante como en las infinitas copias de este campo de resolución debidas al compositor. Antes, ya la mezcla de mayor y menor hacia el final de la no pocas veces bitonal Salomé[30], después del beso, tenía una intención parecida. Lo más extremo de esta clase podría sin embargo ofrecerlo un punto ya no más disonante en El caballero de la rosa , el pasaje sobre el pedal de si bemol cuando la Mariscala entra en el tercer acto como dea ex machina . En él encuentra la acción su kairós crepuscular, en consonancia con el desgarrador sentimiento de los amantes que pierden la consciencia de sí. Tales moments musicaux son mensajes de un futuro todavía no llegado a la modernidad straussiana; pese a ello, de ningún modo siempre avanzado según el material. En general, no domina en él ninguna relación directa entre la progresividad de los sonidos y la de las ideas. En la

regresiva Ariadna , sobre todo en el preludio, aplica un procedimiento del que sólo Berg en Lulú se volvió a acordar; asociar constantemente a las figuras o esferas dramáticas los mismos timbres y con ello distinguirlas entre sí: a Ariadna el arpa y el armonio, a Zerbinetta el piano, que en el circo de Lulú es el instrumento que introduce al Atleta. Lo vulgar del piano, producto histórico de la llamada plantilla parisina[31] del siglo xix , se convierte en valor expresivo de la partitura. Berg aprendió de Strauss más de lo que se supone: impresiones sensibles de hondo calado como la escena en el campo de Wozzeck las contiene Salomé en las intermitentes visiones del viento que tiene Herodes; Strauss enfeudó a toda una generación con semejantes ideas, que la psicología casi no puede ya absorber[32]. Inagotable en esto es la escena de Clitemnestra, no sólo la sección que comienza con las palabras «Paso mal las noches», sino en su conjunto, con la intensificación hasta el presto que parece un final. Que precisamente en esta escena, el clímax de la obra de Strauss, hayan adquirido con su aprobación carta de naturaleza los cortes de algunos de los pasajes más audaces despierta la sospecha de que en la vejez le asaltó el miedo de una potencia ajena al yo que le empujaría más allá de lo que él de por sí quería. Sería injusto con él quien le creyese capaz de, según el atroz uso del juicio maduro, eliminar lo mejor, como hizo Hindemith con las disonancias de la Vida de María . Probablemente, a través de la música que se le escapaba, sintió sus controles del yo en peligro de ser barridos. Lo que alguna vez fue eficaz en Strauss está en esencia cerca del miedo que ante ello sintió y es tan fuerte como éste. Lo atormentó durante toda su vida en transfiguraciones muy exaltadas; mientras que durante la fase final se manifestó en un horror a las disonancias, casi incluso al modo menor. Eso no se toca, ni se alude a ello. Así se arredran los burgueses ante la mención de la muerte. Su represión es la sombra que fundamenta la resplandeciente metafísica de la vida. Ese miedo se nota ya en las concepciones más osadas; en la necesidad de frenar la tendencia antiformal de Salomé con una pieza musical que no plantea problemas y muy explayada. A ello se prestaba, por su posición en el decurso del todo tanto como por la independencia con respecto a la palabra poética, la danza. Strauss la concebía, buscando no sin razón un contrapeso absoluto-musical,

como desarrollo sonatístico de la ópera. Los Leitmotivs más importantes son tratados como modelos de los grupos individuales de desarrollo. Pero cuando tocó el intermezzo ante Mahler, éste se dio cuenta enseguida de que precisamente esta pieza sagazmente planificada había resultado fallida. Los motivos pensados para una caracterización momentánea no se adaptan a la función de modelos sinfónicos, mientras que la idea de desarrollo entra en colisión con la idea de la danza. Ni a grande ni a pequeña escala se crea una estructura rítmica compulsiva; el movimiento se dispersa en aburridas secciones episódicas para las que el campanilleo orientalizante constituye un pesado lastre. Incluso el sonido se hace pesante y viscoso. La música de Strauss flaquea en cuanto él suelta las riendas y la deja a su aire. No fueron, sin duda, las danzas malogradas la última de las causas de la rebelión de Stravinski y del indescriptible efecto de La consagración de la primavera . En vano quiere el gesto triunfal engañar sobre semejantes debilidades; lo que salpicaba como revolución él lo desvela cada vez más como espuma. Por la manera en que su música se presenta, Strauss se convierte, por así decir, demasiado pronto en la apariencia de la objetivación de ésta. Su miedo a la propia osadía resuena incluso en ésta, en el impulso: Let's get over with it[33]. Teme no sólo a la lentitud –debido a la fragilidad de muchos detalles–, sino también al bloqueo. La invención que vale para el instante al que acompaña y que es podada por el principio de la sorpresa de tal modo que apenas llega a poder gozar de la vida se paraliza fácilmente. El nerviosismo de Strauss, que advierte contra la repetición y la prolijidad, es también una muestra de la mala conciencia de quien debe temer que a su música le irá mal si no despabila. La idea misma de impulso, de la música como curva, lleva inscrita la caída; lo lanzado por la mano compositiva debe caer bruscamente en el arco del meteoro. Ésta fue la figura casi visual de la primera obra auténtica de Strauss, el Don Juan ; tal unidad de programa, contenido temático y decurso formal nunca la volvió a lograr.

Sobre sí mismo, sobre toda su obra, dominaba esa curva. Cómo componía, de los temas individuales hasta las llamadas grandes formas, coincide con el descenso parabólico de su evolución posterior. La inconsecuencia a que el principio de la sorpresa condena a los detalles se comunica a éstos. Sin poder sobre el

material tonal de partida, se convierten en tapaderas de algo normal los topoi del lenguaje musical corriente; manchas estimulantes dentro de la peinture . Por eso pueden manejarse sin fatiga; no obligan porque no son en absoluto aquello como lo que suenan. Casi imploran de por sí su eliminación. Por debajo de las disonancias el oído todavía es capaz de oír los sonidos regulares. Éstos nunca son de esencia propia, siempre sustitutos; lo cual separa inexorablemente a Strauss de la nueva música. Su aversión a ésta lo reconoció más correctamente que la embelesada observación de analogías literales entre no pocos sonidos suyos y posteriores. Indicio del «como si» straussiano es el hecho de que muchas de sus partituras –la que más sorprendentemente la de Una vida de héroe , pero también la de Salomé – suenan más sencillas de lo que se lee sobre el papel. La polifonía que incuestionablemente él perseguía como medio para liberar la orquesta reviste relaciones por grados relativamente primitivas y se disipan, por tanto, en las sucesiones de acordes. Rara vez inventó contrapuntos plásticos como los mahlerianos; excogitó ciertas fórmulas contrapuntísticas de uso, a menudo enlaces de negras con tresillos de corcheas ligadas que se emplean a discreción. La observación que de vez en cuando hace Schuh de la simple armazón armónica de fondo que «una figuración rigurosamente temática y una técnica libre y sumamente personal de las notas secundarias ajenas a los acordes avivan y animan en sentido expresivo»[34] no sólo acierta desde el punto de vista fenomenológico, sino que es impremeditadamente crítica; se ha de limitar, en todo caso, en la medida en que más bien se trata de un acervo tonal de sonidos individuales que del esquema, porque para Strauss precisamente la conformidad a ley de la sucesión de grados significaba poco. Por principio su escritura, como la de casi todos los compositores de su generación que se tenían por polifónicos, es armónica. El entramado de las voces se somete a la vertical. No pocas veces oculta incluso la figura melódica principal, como en el apenas perceptible segundo tema principal de Salomé , el presto en la mayor que acompaña la entrada de la protagonista. Pero la escritura voluntariamente enriquecida de Strauss confiere a su música un carácter de baratija que fácilmente degenera en un tintineo; en primer lugar en los acordes de la celesta en El caballero de la rosa , luego en Ariadna a partir de la entrada de Baco; con

alternante simplificación de la fibra musical, reaparece cada vez con menos escrúpulos. Lo que suena sin función constructiva, el ornamento independiente en el sentido más amplio, se convierte inevitablemente en brillo barato. Pegado al Grand Hotel se alza el Gran Bazar. La audacia en el descubrimiento de la sonora como una dimensión por derecho propio envejece rápidamente. Vuelve a introducir de contrabando a Makart, las ventanas de cuyo taller Strauss había abierto de par en par. Su banalidad no es sólo un atraso ingenuo, acrítico del proceso compositivo. Tiene su lugar en éste. Como las innovaciones straussianas únicamente afectan al idioma, no a sus constituyentes, lo que innumerables veces despunta es el craso material bruto. Puede aparecer el fantasma de la reconciliación entre arte y vida, uno de los estratos fundamentales de la artesanía. También aquí acecha la síntesis entre reclamo y aventura artística. Lo mismo que el Toulouse-Lautrec de los carteles de Montmartre el ojo presto del pintor, así Strauss había sintonizado con las situaciones cambiantes el oído ágil y capaz de reacción del compositor. Lo ordinario y el gusto se equilibran sobre el alambre; los señores refinados podían buscarse su amiguita muniquesa en una clase inferior sin comprometerse. Un sueño popular se superpone a lo selecto como en la revista muniquesa Juventud [35]; bastante a menudo, rostros femeninos en sus portadas domesticaron, coqueteando con descaro, las comas impresionistas como si fueran acentos fuertes o, dicho con el lenguaje pertinente, como destellos sobre las campesinas. La ideología de la sangre y el suelo [36] no andaba lejos; sorprende lo poco que Strauss, a diferencia de no pocos antiguos campeones del Simplicissimus [37], se aprovechó de ella después de 1933. Dicho sea en su honor, estaba demasiado profundamente comprometido con lo que los nacionalsocialistas pisoteaban como decadente para esconderse en un arte patriótico, y se contentó con el deber de escribir fanfarrias más o menos adocenadas para lo verdadero, lo bello y lo bueno de la política cultural hitleriana.

El aglomerado entre lo aguzado y lo recio, entre lo deshilachado y lo pastoso, entre un internacional estar up-to-date y restos protegidos de un provincianismo del que luego vuelve a beneficiarse el efecto cosmopolita: todo esto proclama la analogía con la adulteración alemana del Impresionismo. Tales analogías,

difíciles de demostrar en el plano técnico, generan escepticismo; en definitiva, la música de Strauss siempre se planteó como pictórica y su milieu espiritual original era el de una ciudad de pintores. La prelación del color sobre el contorno hace pensar sin más en el Impresionismo; aquél brilla sin salsa marrón. Impresionista a la alemana es una cierta temeridad como la del Corinth [38] tardío, obsesionado por los valeurs sensibles hasta la destrucción del objeto plástico; por otro lado, al contrario que Debussy, se da una falta de principios que sin embargo vuelve a tener una función moderadora. Strauss ya despachó a Debussy con el mostrenco veredicto de lo demasiado estético. Él no se compromete con ninguna teoría de la percepción, con ningún rechazo, con ninguna preformación del material; en general, con ningún canon procedimental estricto. Para él está bien todo aquello con lo que su aparato productivo pueda arreglárselas. Como el arte del arreglo no posee otro criterio que el gusto, su liberalidad, que sin ser selectiva le aporta la totalidad de la tradición compositiva alemana, se convierte en una carencia gravísima. Su esteticismo, que le llevó a buscar a Hofmannsthal, estuvo pertinazmente acompañado de falta de gusto; siempre está desbordado por los acontecimientos. Pues lo que le impide componer de manera coherente, el estilo al que todo debe adaptarse, es à fond perdu , inventado por la voluntad individual a iniciativa propia, intensificación de lo que en el mucho más selectivo Wagner era una voluntad de estilo; el principio estilístico vinculante, el impulso, sirve sin reparo, pues, también al programático autoelogio de Strauss o de las figuras con que él se identifica. Su casual ser-así se erige en árbitro. El estilo se convierte en algo carente de fundamento, en algo ello mismo meramente arreglado, en la negación del estilo. Esto condiciona aquello contra lo que de ningún modo sólo los arrendatarios de la interioridad protestaban en cuanto algo vacío. Lo burguesamente solemne en Strauss, los patéticos trombones en modo menor, no son deslices. Clamorean la no-existencia objetiva de aquel sentido que esta música desesperadamente afirma. Los pasajes concebidos como estilo elevado tienen la inocencia casi conciliadora del tono de los oradores oficiales que se sirven de citas clásicas o del predicador laico en el momento de la cremación. De tal cuño es la antigüedad de Strauss. No es el mítico anticlasicismo del nietzscheano, ni «el

deseo de contraponer este demónico, extático helenismo del siglo VI a las copias romanas de Winckelmann y a la humanidad de Goethe»[39], sino una amable visión boeckliniana[40], con muchas columnas y cipreses, de una belleza salida de la nada y deformada por la prosa de quien puede permitirse una noble casa y de aquella con la que él desea mudarse adonde con orgullo de propietario proclame como lo más elevado que es «una que lo quiere». El gesto compositivo querría procurar a la música su contenido. El sujeto particular convence por medio de la mímica al público justamente de la perentoriedad como algo dado que a él, el ser psicológico individual, le falta. Ésta es la complexión del Jugendstil; Strauss pertenece a éste literalmente, no en el plano de la historia del espíritu y metafórico; como para sellarlo, puso una vez más en música el impactante poema, popularizado por una canción sentimental, Deja sobre la mesa las fragantes resedas . El Jugendstil era el ejercicio artístico que atribuía a la necesidad polémica, a la animadversión hacia la grisura de la era altoindustrial, la fuerza para, partiendo de una negación abstracta, instaurar una unidad sustancial a la manera de los omnicomprensivos estilos del pasado en los que todo habría tenido su lugar preciso y el arte el suyo en la vida. Sobre la sociedad tardoliberal, premisa y sustrato del Jugendstil , el arte que de ella derivaba no podía nada de por sí. El neorromanticismo straussiano fue inspirado por la misma «nueva demanda de belleza» que inspiró al joven George y a Hofmannsthal, a pesar de las escorias que en Strauss ya adulteran el ideal como signos de su inalcanzabilidad. Por lo demás, todo impresionismo ha tenido su lado Jugendstil , inconfundiblemente en el Monet tardío, musicalmente en el Debussy de las Proses lyriques ; de las obras escénicas de Debussy, una fue compuesta sobre un texto de Maeterlinck, otra sobre uno de D’Annunzio. El impulso straussiano traducía el ornamento Jugendstil al lineamento musical. Una obra Jugendstil par excellence es La necesidad del fuego , quizá la más straussiana de todas; de serlo alguna, ésta es la que merecería ser repuesta. Sin duda habría que intervenir a fondo en el necio texto, aunque no es, por cierto, peor que el esprit de Clemens Krauss[41] en Capriccio . El Strauss de La necesidad del fuego no debía exigir nada que se hubiese puesto fuera de su modo de reacción; negarse nada que le apeteciera. La naturaleza, el deseo del héroe-artista por

la bella doncella, se tensa hasta convertirse en magia, una especie de trascendencia monista. Ninguna otra música de Strauss volvió a ser tan espontánea. Sin embargo, su calcificación incansablemente burlada, los plagios que de sus arquetipos cometió, no eran un fenómeno biológico de la vejez. «El emperador debe petrificarse», condena Keikobad al joven cazador. Lo que se endurece a priori es la esencia; la vida que se proclama es apariencia; una actividad que obedece al esquema político-económico de la producción por mor de la producción, engañosa como el dinamismo de una sociedad que bajo la ley de la mercancía modela según éstas todo lo vivo. Alban Berg señaló que Strauss, que lo mismo que las épocas probó los estilos, no encontró un estilo de la vejez; su senectud parodia la eterna juventud; bajo la misma maldición estaba sin duda toda la generación impresionista. En el Strauss anciano el fenómeno sensible no escapó a la primacía de la esencia. La esencia se contrajo. Pues su propia ley era el fenómeno. Cuanto más se realizaba éste, tanto menos quedaba de él; tanto más se secaba también el fenómeno hasta quedarse en la cáscara. La desgracia ocurrió tan pronto, que cabría preguntar si ocurrió en un punto temporal, si no era más bien preexistente; si, sencillamente, lo mortal de la vida celebrada no se hizo visible en un proceso histórico que musicalmente acabó en la alergia de Strauss a su propio carácter fascinante. La cesura entre Elektra y El caballero de la rosa es evidente, aunque el paso a éste desde las partes de Crisotemis fue muy pequeño; desde el punto de vista estético, la autorretracción de la curva straussiana se ratificó en Ariadna , una pieza de estilo, lo mismo que en la época se hablaba de ropas de estilo. En cuanto entremés para la comedia de Molière, arcaizaba y adoptaba una actitud, también por comparación con El caballero de la rosa , de un modo irónicamente simple, como una desviación de la oeuvre . Los espectadores a los que estaba destinada hablaban, vergonzosamente, de una golosina, como él mismo dijo, hélas , a propósito de Capriccio . Las renuncias de la partitura de Ariadna resultaron sin embargo, con abandono de su principium stilisationis , perentorias para todo el Strauss posterior. Caben dudas sobre si no había olvidado únicamente en sueños y en elevación el lenguaje musical cotidiano al que ahora se limitaba. Desde la Sinfonía alpina y La mujer sin sombra , su aparato productivo se convirtió en una

máquina de componer en la que los motivos y situaciones principales se bombean y que los regurgita como óperas acabadas. Lo incalculable, el principio de la sorpresa, refluye en los encantos cada vez más dulces de una corriente musical cada vez más tiernamente murmurante. También la laxitud se atiesa progresivamente: se compone, como antes de él, compás a compás, como si los usos de la escritura musical fueran la ley del decurso; signo seguro de impulsos desvigorizados. Paralelamente a tal bravosía, toda la actitud se convierte ominosamente en algo positivo. Si ya en El caballero de la rosa el tremendo dolor de los años precedentes se había aplacado hasta convertirse en la sentimentalidad de una dama que todavía no ha comenzado a envejecer, ahora lo oscuro se convierte en efecto luminoso para en las últimas óperas desaparecer en favor de la no expresa pero tanto más inconfundible aseveración de que en el mundo todo está tan bien dispuesto como en el cosmos sonoro. Strauss bien pudo añadir mucho de malo a los textos de Hofmannsthal, en último término apelando a los tres secuaces innombrables; sin embargo, Hofmannsthal, sin duda no intencionadamente, se lo hizo pagar caro. A domesticar la música straussiana contribuyó lo suyo su propia evolución hacia un conformismo que ya en El caballero de la rosa se preocupa de que la juventud encuentre a la juventud y en Ariadna la condenada a muerte, siguiendo el insípido fabula docet de Zerbinetta, a su nuevo dios. La exquisitez literaria, que tan infinitamente superior a la vulgaridad del compositor se figuraba, el culto de la transparencia, la resurrección de la conversación en esferas más elevadas, la consigna de nouveau riche contra la ópera docta, que según la música hedería: todo esto se convierte en una cadena para la fuerza productiva straussiana tanto como en una excusa para una dispensa de la tensión compositiva que, una vez pasados los tiempos de Rossini, rebaja inconteniblemente la calidad. La simplificación por gusto se convierte en banalización de una cosa cuyo propio concepto pretendía la diferenciación. Si la consigna de aclaración nunca tuvo mucho valor, la evolución straussiana la desautoriza por completo; la transparencia de sus obras tardías, que tanto creció hasta que en Capriccio ya no quedaba nada en absoluto que se hubiera podido ver en el interior del invernadero, tiene en sí tan pocos méritos como la complejidad en sí. Sobre el nivel de

ambas únicamente decide el de lo que se compone. Que tras la fragorosa orquesta de Elektra Strauss hiciera progresos a fin de que se pudiera oír a los cantantes y entender los textos que después de todo poco se deseaba entender era un hecho que nada más proclamaron los críticos que antes no podían comprender nada. Por supuesto, Hofmannsthal, que junto a otros resentimientos alimentaba también el del profano contra una música con pretensiones de autonomía, proveyó la ideología para ello. Cómo se valore comparativamente las obras tardías depende de justamente el gusto que ellas tanto más ofenden cuanto más celosamente lo escogen como criterio. Comedias en el milieu moderno como Intermezzo o Arabella son más soportables que las mitologías; no afectan ninguna distancia ideal contra la que la música podría pecar. El nadir es Capriccio ; incluso la hermosa idea de comenzar una ópera con un movimiento camerístico que no se preocupa del corte entre el telón cerrado y abierto es malgastada por su prolija inanidad. Los primeros compases de Daphne , en los que el anciano puso evidentemente un gran empeño, dan incluso con el tono bucólico tan exactamente como antaño hacían con sus asuntos sus comienzos. El todo casi no se puede escuchar debido a las azucaradas melodías, o sus sucedáneos, insertadas y estiradas muy por encima de su fuerza propulsiva, bellos sonidos escogidos para los oídos del público por el conocimiento de los registros, sin relación con el contenido motívico, vil fin en sí mismo. Los llamados giros típicamente straussianos son exprimidos a fondo especulando con que al oyente le encanta reconocer lo a medias conocido. – Retrospectivamente resulta un misterio que el autor de Salomé y Elektra , cuya inteligencia no es probable que disminuyera, no advirtiera la decadencia de sus últimos treinta y cinco años; ni siquiera intentó detener el proceso o callar. Pero el mal tenía una lógica irresistible. Sólo ha de comprobarse alguna vez qué bien sabe en Elektra , según las categorías straussianas, la consonancia tras la disonancia. La diferencia no se ve afectada; la disonancia mantiene su relación con la consonancia en lugar de, como sucede en la nueva música, anular con la consonancia también a sí misma. A la inversa, la consonancia exhumada está ya tan putrefacta, que en las últimas partituras produce náuseas; la música rebajada a golosina resulta en asco de sí misma. Entre ella y

la industria cultural sans façon [42] rige la armonía preestablecida. Las modificaciones que el grandioso borrador de Lucidor presentado por Hofmannsthal sufrió en el texto de Arabella están como prescritas por un autocontrol voluntario. Pero la decadencia straussiana, teleológicamente prefigurada en las tres o cuatro obras de su apogeo, adquiere tristemente una fuerza retroactiva. Las obras tardías estropean las tempranas como un espejo deformante. Muy pocas quedan incólumes ante éste, entre ellas precisamente lo que no quiere pasar por nada distinto de lo que es, como el Don Juan .

No hace justicia a Strauss la afirmación altaneramente histórica de que, a comienzos de siglo, se habría adelantado a sus contemporáneos, incluido al Mahler de entonces, y habría establecido un patrón de música liberada y rica en imaginación, que nadie más podría ignorar y sin la que ni el Mahler tardío ni Schönberg habrían sido posibles. Quizá algún día la obra de Strauss sea más importante para la historia de la música, la cual sin él no habría seguido su curso, de lo que tomada por sí misma es. Strauss en cuanto bien irrenunciable es ya su condena: un bien cultural. Pero la ambivalencia con respecto a él, como con respecto a Wagner, remite a una inestabilidad en el contenido objetivo. La constatación general del carácter «como si» straussiano no basta. El medio del arte sigue siendo una apariencia de la que él no puede evadirse; está en sí enredada en aquel ornamentalismo del que hoy en día quiere desprenderse. El defecto straussiano es que en su apariencia pesa demasiado poco lo que no sería apariencia; aquello de lo que ésta se nutre y por lo que, al absorberlo en sí, en cuanto apariencia se convierte en más que sólo apariencia. Su apariencia era la de la cultura, inmediatamente antes de que ésta se liberara de la barbarie y se condenara en cuanto fracasada. Por eso se ha también de rechazar la apología según la cual él habría contribuido a la manifestación musical más precisa del llamado espíritu del tiempo, como un cronista que, eco no adulterado de la época, por fidelidad a ésta sacrificara la plausibilidad de lo propio. Este mérito lo tendría la Alameda de la Victoria o cualquier canción de éxito antes que Strauss. Habría que salvar su idiosincrasia, su odio a todo lo, en sus propias palabras, «rígido». Éste condiciona la indiferencia a las ocurrencias y a la configuración de los temas, la tolerancia para con lo banal, incluso aquel caballeresco desprecio del trabajo

que provoca el término «superficialidad». De este escándalo es de lo que se trata. Esa esfera del espíritu alemán que por su cuenta y riesgo se cuelga del pecho el epíteto «sustancial», el imprescindible fondo de armario, él la aparta con un dégoût que no sería indigno de Nietzsche. Su placer consiste en aquel cambio por mor de sí mismo del que la Fricka wagneriana acusa a su marido. Don Juan, que en el poema sinfónico de este título no rechazaba, junto a las más asombrosas mixturas [43] , el brutal sonido de la música militar, en espíritu se deshizo, sin embargo, del tabú monogámico-patriarcal al que no puede sustraerse su clase. Para ésta él fue un camarada de poco fiar. Fantasmagórica es su imagen específica de la vida, el motor de cada uno de sus compases: la de algo que no es, socialmente de lo que la repetición de lo perenne perdió bajo el hechizo de la racionalización y en cuanto algo perdido se transfigura en lo mejor que nunca fue porque nunca se realizó verdaderamente. La vida tempestuosamente viva escenificada por Strauss no es la copia que le gustaría ser, sino algo absolutamente imaginario que no se concede positivamente a ningún arte que así lo deseara. Su música es aparente en cuanto apariencia de la vida misma que no es. Lo que en ella fallaba es la venganza sobre la grandiosa desmesura, sobre la utopía de una inmanencia que estaría tan viva que sería más que meramente inmanente. El azar, negación de algo negativo, significa en Strauss lo no reglamentado, y sin embargo, en la sociedad que le instila a su música su contenido, sólo es el punto ciego de la legalidad. Entrega al fatum sin sentido a los que caen en su hechizo. Tal contingencia es la de la factura straussiana, baluarte del escaparse y celda vacía en uno. Su apariencia es el elogio baudelaireiano de la mentira elevado a principio formal universal; fabrica un sentido ausente con las ruinas de una realidad que ya tiene predominio sobre el genio que en ella no aguanta. En cuanto apariencia, su música renuncia a sí. Las manchas no son sólo medios impresionistas, no sólo acciones perturbadoras dentro de la chirriante racionalidad del sistema tonal. Quieren ser insolubles en el concepto lo mismo que la vida soñada que en ellos irreconociblemente se constriñe. En la nueva música reaparecen; su envejecimiento podría describirse como el borrado de las manchas. Pero éstas expresan la verdad sobre esa vida. Mientras que Strauss utiliza la muerte como oscuro color de

contraste junto a los otros valeurs , ella se infiltra entre las tâches representativas y no obstante inconmensurables que permean su música y, contra su propia voluntad, denuncian su hedonismo. Tal imbricación de perfecta apariencia y verdad nada podría testimoniarla más auténticamente que los instantes de straussiana mémoire involontaire . Inesperadamente atraviesan incluso las partituras más flojas. Cuando en el primer acto de Arabella el trineo de los tres condes está aguardando a la antipatiquísima heroína, destella un déjà vu , la irreparablemente distinta sensación infantil de las campanillas, la nieve resplandeciente y la abrigadora pelliza. Suena como si tener eso alguna vez compensara de todo el resto de la vida. Pero semejantes instantes son en Strauss artificiales; mentiras cabales por mor del ens realissimum . Las palabras de Hofmannsthal ya rayaban en ello en la famosa escena con la rosa de plata en El caballero de la rosa . «¿Dónde estuve yo ya una vez y fui tan feliz?», cantan los dos cuando la rosa despide su perfume, y Octavian informa con toda inocencia del artificio: «Sí, le han puesto una gota de aceite de rosas persas». La involuntariedad como producto de la técnica es la fórmula mágica straussiana; pero la ingenuidad con que pone las cartas sobre la mesa y revoca el acto de ilusionismo reconcilia. Es la del lenguaje infantil de los moribundos: «Pues ahora todo place, / pero lo simple / lo que más»[44]. Lo goethianamente estúpido que Hofmannsthal tenía en mente en las escenas bufas de Ariadna estaba también cerca de Strauss, del mismo modo que sus ilustraciones son sedimento goethiano del absurdo. Senilmente infantil, su música responde a la omnipotencia del cálculo de los efectos al que se constriñó mediante la mímesis, la cual les hace una higa a los controles. Pero no participa en la autoconservación. La vida que en ésta se celebra es la muerte; sin embargo, a Strauss sólo lo entendería quien por debajo del fragor entendiera el murmullo, lo que inarticulado, interrogante, se hace perceptible en los últimos compases del Don Juan, su contenido de verdad. Sólo en el ocaso se condensa quizá lo que sería otra cosa que mortal, la inextinguible experiencia en el derrumbamiento.

[1] Hermann von Grab (1903-1949): escritor bohemio en lengua alemana. Pertenecía a una familia aristocrática de origen judío, aunque recibió una educación católica. Estudió en Praga, Berlín, Viena y Heidelberg, donde obtuvo el título de doctor en filosofía. Fue profesor de música y crítico musical de la Hoja del lunes de Praga. En 1934 publica sus primeras historias cortas y un año más tarde El parque de la ciudad , una novela con la que se ganó el calificativo de «el Proust de Praga». Mantuvo estrecha amistad con Strauss tanto como con Adorno. Tras la ocupación nazi, huyó a París y de ahí, vía España y Portugal, a los Estados Unidos. En Nueva York fundó una pequeña escuela de música y continuó con su actividad literaria. Inválido en sus últimos años de vida, nunca regresó a Europa. [N. de los T.] < <

[2] Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898): novelista y poeta suizo de expresión alemana. Conocedor de la cultura germánica, pero también de la francesa e italiana (que descubrió en parte a través de Burckhardt), su obra refleja todas estas influencias. Sus poemas contienen los primeros ejemplos de simbolismo en lengua alemana. Sus relatos se inspiran con frecuencia en hechos históricos tratados con objetividad pero dejando al mismo tiempo traslucir los problemas e incluso obsesiones de este escritor neurótico, desarraigado y pesimista, moralmente escindido entre el rigor calvinista y el culto de los hombres fuertes. [N. de los T.] < <

[3] Romain Rolland (1886-1944): escritor y teórico musical francés. Estudió en París y Roma. En 1903 pasó a ocupar la primera cátedra de historia de la música de la Sorbona. La aristócrata rusa Malwyda von Meysenburg le introdujo en la cultura germánica. Rolland fue un personaje polémico y dejó una abundante producción como historiador, crítico, biógrafo y dramaturgo. Adoptó una visión de la historia caracterizada por su riguroso tono moral, lo cual hizo que en sus biografías, de Beethoven y Haendel por ejemplo, trazara el perfil de un héroe idealmente reacio a la violencia, que «todo lo quiere comprender para amarlo todo». Debido a la universalidad, profundidad y espontaneidad de la música, creyó que ésta era la primera expresión de los cambios fundamentales de la sociedad. [N. de los T.] < <

[4] Walter Thomas, Richard Strauss und seine Zeitgenossen [

Richard Strauss y sus contemporáneos], Múnich, Viena, 1964, pp. 88 ss. < <

[5] Gabriele D'Annunzio (1863-1938): escritor y poeta italiano. Primero influido por Carducci, el decadentismo europeo, el humanitarismo y la tendencia psicológica de la literatura rusa, la lectura de Nietzsche lo llevó a una exaltación retórica, estetizante y vitalista basada en la idea del superhombre. Las deudas contraídas por su activa vida mundana le obligaron a refugiarse una temporada en Francia, donde produjo algunas obras en francés. A su regreso a Italia, inauguró una etapa política que culminó con su adhesión al fascismo. [N. de los T.] < <

[6] Hermann von Walterhausen (1882-1954): compositor alemán. Fue alumno de Thuille en Múnich, en cuya Academia ejerció la docencia. Sus obras incluyen óperas románticas y piezas orquestales. Su ópera El mayor Chabert (1912), que despertó la expectación internacional, fue una adaptación temprana del verismo a la ópera alemana. Sus muchos escritos se concentran en el tema de la ópera. [N. de los T.] < <

[7] Citado en Thomas, op. cit. , p. 201. < <

[8] «Época de los fundadores» (Gründerzeit): periodo de la revolución industrial alemana aproximadamente entre 1870 y 1900. [N. de los T.] < <

[9] Anatole France (1844-1924): escritor francés. Sus inicios literarios se inscriben en la literatura parnasiana, aunque sus primeros éxitos fueron novelísticos. Ejerció asiduamente la crítica literaria en prensa. Pasó del escepticismo político a posturas claramente progresistas. Sus principales características son la sujeción del relato a los símbolos ideológicos, el cuidado formal y la ironía y la sutileza intelectuales. [N. de los T.] < <

[10] En inglés, «argumento», «trama», «enredo». [N. de los T.] < <

[11] Hans Paul Freiherr von Wolzogen (1848-1938): dramaturgo, crítico musical y redactor de las Bayreuther Blätter , fiel servidor de Wagner y probable inventor del concepto de Leitmotiv . [N. de los T.] < <

[12] El Supertablao es el primer cabaret alemán, fundado en Berlín el año 1901 por Wolzogen, a semejanza del Gato negro (Chat Noir) de Rodolphe Salis en Montmartre. El nombre (Überbrettl) ironiza con el de tablao (Brettl) y con el concepto de nietzscheano superhombre. [N. de los T.] < <

[13] Émile Durkheim (1858-1917): sociólogo francés. Se le considera uno de los padres de la sociología moderna. Atacó la división de la historia realizada por Comte. Propuso un método rigurosamente científico para la investigación sociológica, la cual debe obtener sus leyes (expresión de las relaciones entre grupos sociales) a partir de la realidad y no de abstracciones (la sociedad no es una entidad abstracta). La sociedad trasciende a los individuos que la componen: es la fuente normativa, el elemento estable. Las leyes que rigen y unen a los individuos son susceptibles de investigación, lo cual revela el origen y sentido de aquéllas. Junto con la solidaridad social –distinguió entre solidaridad mecánica y solidaridad orgánica–, el tema de la educación ocupó un lugar destacado en sus planteamientos; concibió una educación estrechamente vinculada a la sociedad, por la cual ha de orientarse hacia la socialización metódica y progresiva de las nuevas generaciones. [N. de los T.] < <

[14] En inglés, «cara o cruz». [N. de los T.] < <

[15] En francés, «olfato»; en inglés, «instinto». [N. de los T.] < <

[16] Adorno emplea la palabra «famoso» (famos) según su antiguo uso, que equivalía a «exquisito» referido a la comida. [N. de los T.] < <

[17] En un grupo de dialectos altoalemanes hablados en el sur de Alemania, Austria, Suiza y el norte de Italia, «bávaro». Se lo suele considerar propicio para la chanza. [N. de los T.] < <

[18] El joven Strauss conoce, como la Sinfonía fantástica , auténticos shocks rítmicos, acentuaciones irregulares y abruptas; así en la primera recurrencia del tema principal de Don Juan (Partitura de bolsillo, Eulenburg, pp. 49 ss.). De modelo inmediato sirvieron posiblemente algunos pasajes del Romeo y Julieta de Chaikovski. < <

[19] Max Weber (1864-1920): sociólogo, economista y político alemán. Jurista de formación, su obra es fundamentalmente un intento de elevar a categoría científica los planteamientos y desarrollos de las ciencias sociales. Su interés básico consistió en determinar el sentido de la cultura, especialmente la moderna, desde la sociología. Se le considera el fundador de la sociología religiosa, con obras tales como La ética protestante y el espíritu del capitalismo (1904-1905), en las que establece el nexo entre religión y realidad socioeconómica. Su sociología general es una filosofía de la historia en la que examina empíricamente los periodos históricos, los cuales serían incomprensibles si no se los pudiese trascender hasta alcanzar las esencias que de ellos se desprenden y a las que denomina «tipos ideales», que no pueden ser intuidos a priori , sino que son elaboraciones ideales. Economía y sociedad data de 1922. [N. de los T.] < <

[20] Decisionismo: teoría introducida por el intelectual católico alemán Carl Schmitt (1888-1985) en 1928 en el prefacio de la edición de La Dictadura (ed. esp. en Madrid, Alianza, 1985), que se basa en la oposición al pensamiento normativista y a una concepción de la política basada en el ideal de la discusión racional. [N. de los T.] < <

[21] En inglés, «magnate». [N. de los T.] < <

[22] En inglés, «arribista». [N. de los T.] < <

[23] Don Juan , cit., p. 112. < <

[24] Bernhard Sekles (1872-1934): compositor alemán. Fue discípulo de Knorr y Humperdinck en el conservatorio principal de Frankfurt, del que luego fue él mismo profesor y director muy respetado (1923-1933). Su música, aunque conservadora en líneas generales, introduce elementos de jazz, música eslava y oriental. [N. de los T.] < <

[25] Escena inicial de El caballero de la rosa . [N. de los T.] < <

[26] Max Slevogt (1868-1932): pintor y grabador alemán. Uno de los principales exponentes del Impresionismo alemán, y desde 1901 miembro de la Secesión. Pintó naturalezas muertas, escenas de la vida urbana y retratos. También destacó como ilustrador de revistas

y libros. [N. de los T.] < <

[27] Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898): dibujante, grabador, cartelista, pintor y escritor inglés. Fue director artístico de la revista El libro amarillo y destacó en la ilustración de libros, entre ellos la Salomé de Wilde (1894). Su gusto preciosista refleja el arte «decadentista» de fines del siglo xix . Influido por el arte de las estampas japonesas y la corriente prerrafaelista, tenía un sentido muy original de la composición, en la que sabía combinar uniformes masas negras con arabescos de trazo elíptico, todo al servicio de una imaginación sensual no exenta de una evidente morbosidad. [N. de los T.] < <

[28] Willi Schuh (1900-1986): crítico y escritor suizo. Fue profesor en el conservatorio de Zúrich y autor de ensayos sobre Richard Strauss y músicos suizos del siglo xx . [N. de los T.] < <

[29] De una manera groseramente carente de estilo y sin relación con el espíritu straussiano, no pocos directores musicales y de escena medrosamente hacen en Salomé visible sin música la escena y luego que el clarinete toque su pasaje, el cual no debe indicar sólo el deslizamiento reptante de la princesa, sino también el del telón, con el cual debe ser sincrónico –y, pese a ello, claramente perceptible. < <

[30] Partitura de estudio (Fürstner), p. 349, a partir del número 348. – Demasiado poco conocidas son las insólitamente bien impresas partituras de estudio de las cuatro óperas de Strauss, que permiten a todo músico conocer la orquesta de su época de madurez. Esta edición de la editorial Fürstner tiene tanto más mérito por cuanto la reelaboración straussiana de la teoría berlioziana de la instrumentación contiene muy escasas indicaciones sobre el auténtico arte de la instrumentación: sigue siendo esencialmente un manual de los instrumentos. Strauss protegía sus secretos de producción con un espíritu industrial. < <

[31] «Orquesta parisina» u «orquesta de salón» se llamó a los conjuntos instrumentales (a veces con una voz solista) con que en las cafeterías elegantes de las grandes ciudades europeas se puso de moda durante el siglo xix ofrecer a los clientes piezas musicales de entretenimiento. Concretamente en París, la dotación tipo constaba

de un piano, un violín, un violonchelo, un contrabajo, una flauta o una corneta y percusión. [N. de los T.] < <

[32] La influencia de Strauss sobre la generación de compositores que le siguió fue universal. No menos que en Berg se la puede constatar en Stravinski. Las chillonas trompas agudas de Herodes (dos compases después del número 300 de Salomé , cit.) tanto como ciertas inexpresivas octavas de los vientos madera, que mediante la negación potencian la expresión, como si ante ésta la música renunciara, como si su potencia la paralizara (piccolo y primer oboe antes y después del número 355): eso se continúa en La consagración , pese a lo totalmente distinto de la actitud global. < <

[33] En inglés: «Acabemos con ello» o, más violenta y vulgarmente: «A la porra con ello». [N. de los T.] < <

[34] Willi Schuh, Über Opern von Richard Strauss [Sobre las óperas de Richard Strauss], Zúrich, 1947, p. 89. < <

[35] Juventud (Jugend): revista publicada entre 1896 y 1940 por la editorial Georg Hirth de Múnich. Especializada en literatura y bellas artes y estructurada con generosidad y a todo color, ejerció una gran influencia sobre las opiniones y el gusto artísticos dominantes en torno al cambio de siglo. A partir de 1920 aproximadamente, empezó a incluir contenidos políticos tratados con carácter ironizante. Su nómina de colaboradores incluye, entre otros muchos, a Wedekind, Reinhardt y Speidel. [N. de los T.] < <

[36] «La ideología de la sangre y el suelo»: es decir, la ideología nazi. [N. de los T.] < <

[37] Simplicissimus: semanario satírico publicado entre 1896 y 1944 por Albert Langen en Múnich. Sin perseguir un programa político concreto y explícito, defendió ideas gratas a la burguesía democrática. Se caracterizaba por el ingenio de sus colaboradores, por su actualidad política y por la calidad estética de sus dibujos y literaria. Su constante enfrentamiento con la censura oficial y los procesos judiciales que de él se derivaron aumentaron su popularidad. Tras la Primera Guerra Mundial, abandonó su actitud de oposición izquierdista para aproximarse a opiniones

nacionalistas. [N. de los T.] < <

[38] Lovis Corinth (1858-1925): pintor, grabador y escultor alemán. Estudió en Múnich, Amberes y París. Fue uno de los representantes de la Sezession . En un principio próximo al Impresionismo, un ataque al corazón le llevó a interrumpir su trabajo creativo durante un tiempo, tras el cual evolucionó a un Expresionismo dramático y visionario, caracterizado por la violencia de las pinceladas, la fuerza de los colores y el ambiente sombrío. [N. de los T.] < <

[39] Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen [Reflexiones y recuerdos], ed. Willi Schuh, Zúrich, Friburgo, 21957, p. 230. < <

[40] Arnold Boecklin (1827-1901): pintor alemán. Fue un eminente representante de la melancolía del decadentismo fin-de-siècle en pintura. Burckhardt despertó en él un interés por el arte italiano que nunca le abandonaría. Siempre pobladas de figuras mitológicas, centauros y náyades, sus obras fueron progresivamente envolviéndose en una atmósfera onírica que hace de él un claro precursor del Expresionismo alemán del grupo El puente . [N. de los T.] < <

[41] Clemens Krauss (1893-1954): director de orquesta austríaco. Dirigió, algunas como titular, varias de las más importantes orquestas alemanas y austríacas de su tiempo. Fue un notable intérprete de la música vienesa ligera. Amigo personal de Strauss, estrenó cuatro de sus óperas, entre ellas Capriccio (1942), de cuyo libreto era autor. [N. de los T.] < <

[42] En francés, «a la pata la llana». [N. de los T.] < <

[43] Mencionaremos sólo una de la p. 65 de la partitura de bolsillo. El tema del episodio, en principio asignado al oboe, pasa al clarinete. Dos flautas y un fagot lo acompañan con un pianissimo organístico. Las sextas en faux-bourdon en el registro medio son duplicadas por el arpa. Ésta modifica por completo su color, les confiere rigidez sin espesarlas, pero no se la puede identificar y se mantiene libre de aquella viscosidad que tan fácilmente molesta en el arpa solista. Las obras de Strauss son un compendio de las artes que debe poseer todo aquel que quiera componer después de él. La forma en la nueva música. < <

[44] Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke [Obras completas], ed. Friedrich Beißner (edición de bolsillo de Stuttgart), vol. 3: Hyperion , Stuttgart, 1958, p. 431 («Friedensfeier» [«Celebración de la paz»], vv. 133 ss.). < <

La forma en la nueva música

Para Pierre Boulez

El concepto de forma se refiere, en cuanto estético, a todo lo sensible a través de lo cual se realiza el contenido de una obra de arte, lo espiritual de lo poetizado, pintado, compuesto. La forma se distingue de lo formado, quintaesencia de lo que lo convierte en arte; de todos los momentos a través de los cuales una obra de arte se organiza como algo en sí pleno de sentido. Por comparación, el significado de la palabra «forma» en música es usualmente más conciso, más estricto. Se extiende a las relaciones musicales que se realizan en el tiempo. Se piensa ante todo con ello en la articulación de conexiones de largo alcance. Éstas, sin embargo, penetran, como es por todos conocido, hasta las más mínimas células de lo que acontece en el tiempo, el tema y el motivo. El uso escolástico de la expresión «teoría de las formas», que en principio abarca tipos como la canción, la variación, la sonata, el rondó, en todo caso también la fuga, basta para demostrar el significado más estricto de «forma». Ese uso lingüístico tiene su fundamento en la cosa. Lo que en música, y no sólo con vistas a la enseñanza, se entendía por forma, los esquemas más o menos perentorios dentro de los cuales los compositores se movían, eran en gran medida de orden temporal. Cierto que otras dimensiones, como la configuración de melodías y la armonía, eran igualmente determinadas por categorías universales. Pero eso se había convertido en un acervo concreto de medios análogos a fichas de juego que uno manejaba; la forma disponía de ellas como de un material. En cambio, la totalidad de lo fenoménico a que se refiere el concepto estético de forma, la concreción, por tanto, de la obra de arte en sí, no debería ser esquemática. La delimitación del concepto musical de forma se seguía de la equiparación de forma y esquema frente a lo que específicamente sucedía. Ciertamente, las formas tradicionales, los esquemas mismos, no sólo eran esquemas. La música no conoce ningún contenido objetual inmediatamente tomado en préstamo del mundo externo. En cambio, en las formas tradicionales se había sedimentado un contenido. Así, el rondó evoca,

espiritualizadamente, la danza en círculo con la diferencia entre couplet y refrain . Entenderlo como forma siempre ha significado también sentir en él esta relación, adherirse a ella, transformarla. Los contrastes entre tutti y solo , tal como se dan en el rondó, entre individuo y conjunto, se dinamizaron en el concierto y esencialmente para el tipo formal decisivo en los tiempos modernos, la sonata. El secreto carácter de contenido de la forma anima los más sutiles matices del decurso, incluso en estructuras ya muy libres. Los acontecimientos individuales se fueron convirtiendo crecientemente en contenido. Sin duda, la musicalidad no significaba en lo más mínimo tanto la capacidad de redescubrir en la forma los contenidos sublimados como de percatarse del cambio en su función, de su migración a la configuración específica. Pero si incluso las formas musicales tradicionales siempre eran también, por el sentido que implicaban, contenido; si todo contenido musical únicamente se manifestaba en ellas o en sus modificaciones, eso testimonia que ya en la música tradicional forma y contenido, antes de toda llamada expresión, se mediaban recíprocamente. El nivel de las obras se determinaba por la profundidad a que llegaba esa mediación; por hasta qué punto las formas se justificaban por el contenido específico y espontáneo, por lo que sucede, en lugar de acogerlo en sí de manera meramente exterior, y, a la inversa, por la profundidad con que lo musicalmente individual se acomodaba a las formas en que se manifestaba. Esta reciprocidad, la reconciliadora descarga de la tensión entre forma y contenido, fue el elemento vital del Clasicismo vienés de Haydn, Mozart y Beethoven. Que Arnold Schönberg demandara de la música la producción de una homeostasis, un equilibrio de las tensiones, reconocía como superado incluso el ideal de la Segunda Escuela de Viena. Elevar a principio de la composición la tensión entre un «contenido», esto es, las configuraciones musicales individuales, y una «forma», a saber, su integración en el tiempo, parafrasea, sin duda, el espíritu de la sonata en su conjunto. Esa tensión enraíza en el lenguaje musical evidente durante los últimos trescientos cincuenta años, la tonalidad. Ésta, pese a toda configuración individual, precedía objetivamente a la individuación. Las más simples relaciones tonales, tal como se concentran en la cadencia, fueron los arquetipos de lo que se desplegaba en la forma, por su

parte la síntesis de forma y contenido.

Abstractamente la tensión podría definirse, como claramente August Halm[1] fue el primero en reconocer, como aquella entre lo universal y lo particular de la composición. Constituía lo que Benjamin llamaba el ideal del problema. La música vivía de la descarga de esa tensión. De ahí derivaba ella, tanto frente al formalismo vacío como frente a la ciega contingencia de lo individualizado, su sustancialidad. Pero la tensión creció hasta el desgarro, y por cierto que justamente en la medida en que se la descargaba. Desde el siglo xix planteaba a los compositores la tarea de deshacerse progresivamente de los accesorios muertos. «Formalismo» se convirtió en el peor juicio sobre el concepto musical de forma. Para satisfacerse, lo individual podía confiar cada vez menos en su preformación por lo universal, por el idioma tonal. Los medios armónicos se alejaban, incontenibles, del acervo disponible de acordes y uniones de acordes. La creciente alergia de los compositores a las fórmulas cadenciales de la teoría de la armonía no es, sin embargo, más que el síntoma más conocido; la situación era universal. Por compulsión expresiva, por la necesidad del sujeto musical de estar íntegramente presente en todo lo musicalmente individual, el idioma, como muy tarde desde el Tristán , fue roturado hasta en todas las configuraciones acórdicas individuales, hasta que se desintegró como idioma. Desde la época del bajo continuo el melodismo dependía funcionalmente de la armonía. Tal dependencia era la condición de la paulatina unificación de las diferentes dimensiones musicales. A ella contribuyó también la especificación de la armonía. Ésta se desprendió de los restos de universalidad que durante tanto tiempo la habían adaptado a la organización formal exigida desde arriba. La armonía se asimilaba al melodismo de libre curso. La superación de la consonancia por la disonancia contradecía en secreto la idea de homeostasis, la cual había transferido a la forma global la resolución, y por tanto la primacía de la consonancia, de los acontecimientos individuales y fórmulas armónicos.

Las llamadas grandes formas mantenían en el Clasicismo, incluso en el Romanticismo temprano, una reciprocidad viva con lo musicalmente individual. Ejercían un papel constitutivo análogo al de las categorías en la filosofía kantiana. Sin ellas la idea clasicista

habría sido impotente. Se justificaban en la lógica inmanente de la composición. De hecho, paulatinamente se convirtieron entonces en aquello por lo que la escuela neoalemana las censuraba: académicas, no perentorias, arquitectura arrastrada. El proceso que llevaba a esto, el desencadenamiento del individualismo, se suele atribuir a la matización de los modos de reacción que ya no toleraba en el antiguo canon formal. Por así decir sin saberlo, habrían disuelto aquello en que poco antes, aún en Beethoven, el sujeto liberado era capaz de objetivarse. Pero la evolución no cabe explicarla mediante analogías con la historia universal del espíritu o en base a ésta, la transición de la sociedad feudal a la burguesa-altocapitalista. Por acertadas que sean semejantes referencias, su lugar únicamente lo tienen en los problemas sin ventanas, materiales, del componer. Las formas tradicionales no las rompió la mera sensibilidad subjetiva del compositor, ese nerviosismo moderno por el que todavía Nietzsche se alteraba. La exigencia de que lo universal y lo particular deberían mediarse en sí, si es que ha de ser algo más que una frase hecha, quiere más bien que lo individual, que entonces, transformándose, se convierte en el todo, cristalice en serio como algo individual, concreto. Este desideratum planteado en la forma misma no se pudo entonces unificar ya con la forma que lo producía. Medida por el ideal del problema, la consciencia progresiva tuvo un efecto retroactivo, se convirtió en la crítica incluso de lo otrora logrado. El Clasicismo vienés comportaba una cierta vacilación, algo que sólo momentáneamente se mantiene en pie, de manera incompatible con la idea de una omnipresencia intemporal que lo alimentara. La declaración de Gustav Mahler según la cual propiamente hablando en los cuartetos de Mozart el interés para él cesaba en la barra de repetición era ciertamente injusta con el arte mozartiano del desarrollo, por ejemplo con el hecho para Mozart muy característico de que el desarrollo repercute en la recapitulación y vibra en sus más sutiles desviaciones de la exposición. Sin embargo, Mahler sintió algo acertado. El esquema pese a todo estático-simétrico de la sonata se oponía a su esencia, el dinamismo. Éste, una vez desvinculado de la sonata, no podía ser detenido por la sonata. Si se quisiese interpretar desde el punto de vista de la filosofía de la historia lo sucedido en la relación con las formas, habría sin duda que recordar

que en la sociedad real la armonía entre los intereses individuales y el interés general predicada por el liberalismo resultó fallida. Cuando el arte, confiando incondicionalmente en lo universal, se imaginó como cumplida esa armonía, se convirtió en la apariencia con respecto a la sociedad cuya verdad se suponía que se expresaba en ella. De modo cada vez más evidente, con ello se hizo incoherente también en sí mismo. Pues constituye la paradoja y la miseria de todo arte el hecho de que ciertamente, según su propio concepto, debe elevarse por encima de lo que meramente es, las relaciones humanas en su limitación, en la medida en que asume ésta sin paliativos y expresa sus antinomias. Bajo este aspecto, la obra de arte incoherente puede aspirar a la sustancialidad superior; su incoherencia, en cambio, se convierte en el motor para ir más allá de su defectuosa configuración. Después de que la emancipación de la configuración musical concreta hiciera estallar definitivamente las formas y en último término el idioma en que había crecido, se abre camino la idea de desarrollar la forma de la música a partir de la especificación de la obra individual, de las tareas que ésta plantea aquí y ahora. En la primera, abrumadora fase de la nueva música, cuya inalcanzabilidad despierta con razón hoy en día la nostalgia de los compositores, se tanteó, en audaz anticipación, según ese ideal. Las formas grandes, dilatadas en el tiempo, dificultaban la tarea y reforzaban las resistencias. Las formas breves de Webern son admirables en sí y ajustan cuentas rigurosa, negativamente, es decir, mediante la renuncia a la extensión temporal, con el estado del problema de la forma. Pero ante éste se arredran porque en las formas breves la objetivación de lo individual tiene una perspectiva incomparablemente mucho mayor que allí donde la dilatación temporal exige una objetividad que lleve más allá de la emoción líricamente subjetiva. Realizarla a partir de la pura subjetividad circunscribe estrictamente el problema de la forma. Por eso en obras como la última de las Piezas para orquesta, op. 16 de Schönberg, en la extremadamente avanzada Erwartung y en las tres Piezas para orquesta de Berg, sobre todo en la marcha, podría sin duda haberse llegado más lejos que en Webern, que en principio aparecía como el más radical de los compositores vieneses.

El flanco débil de una forma autónoma, puramente emergente

de la cosa, desprovista de todo préstamo, era la recapitulación. Con ella se insinúa en la música constitutivamente temporal un momento íntimamente ajeno al tiempo, espacial-simétrico, arquitectónico. La recapitulación ya es latentemente problemática en Beethoven. No se puede explicar por su respeto del uso el hecho de que él, el crítico subjetivamente dinámico de toda ontología musical, no renunciara a la recapitulación. Él registró su conexión funcional con la tonalidad, la cual en él siguió afirmando su primacía y que él, como sin duda se puede decir, componía exhaustivamente. Por supuesto, a este propósito se cuenta la asombrosa declaración de Beethoven según la cual sobre el bajo continuo se podía reflexionar tan poco como sobre el catecismo: casi como si voluntariamente quisiera acabar con las dudas sobre la premisa de todo lo que él producía. El hecho de que se aferrara a esa posición no demuestra una tradición incólume. Él quizá vislumbraba que la unidad entre el lenguaje de la música y la configuración musical, una vez divergentes, no puede forzarse sin más. Por mor de la realización de los impulsos individuales, él conservó el idioma como limitación de la libertad, profundamente afín en esto al idealismo hegeliano. Como en Hegel, el problema dejó marcas en su procedimiento. La recapitulación de Beethoven nunca ha menester sino legitimación dentro del tiempo liberado, temático en sentido estricto. La entrada de lo mismo después de un dinamismo que empuja más allá de las repeticiones debe, por su parte, motivarla lo contrario a ella, el dinamismo. Por eso los grandes desarrollos de los movimientos de Beethoven según el espíritu auténticamente sinfónicos están casi siempre orientados hacia los puntos de inflexión, el momento crítico del inicio de la recapitulación. Como la recapitulación ya no es posible, se convierte en un tour de force , en un golpe de efecto. En el clasicismo beethoveniano, aparentemente lógico-musical de un modo estricto, se esconde una paradoja. Lo más grande suyo se arranca a la propia imposibilidad y profetiza al mismo tiempo, gracias al efectismo que regularmente acompaña a esos instantes, esa imposibilidad que entretanto se ha agudizado hasta convertirse en la crisis total de la forma musical.

En las fases tardías de la emancipación musical, tras el desmoronamiento de la tonalidad, la recapitulación entró en abierto

conflicto con la sensibilidad extraordinariamente intensificada con respecto a lo adecuado al material. De hecho, aquellas composiciones más antiguas de Schönberg y Berg carecían, pese a su relativa longitud, de recapitulación. Pero en sus implicaciones la recapitulación no sólo afecta a la llamada gran forma, sino que alcanza también a sus totalidades parciales, a las categorías del enlace, en una palabra, a la fibra de la música. La tradición definía ésta a priori según el postulado de la posible repetibilidad. Una música verdaderamente liberada, realizada, reconciliada con su decurso temporal, podría entonces prescindir de toda repetición. Pero la situación justifica su tratamiento dialéctico, porque esa nostalgia incurre en una contradicción apenas menor que la clase de procedimiento contra el que se rebela. Aquello por lo que siempre se ha articulado la música, su logicidad interna, ha estado ligado a repeticiones abiertas o latentes. Sin semejanza o desigualdad, la forma musical es difícilmente concebible. Incluso el postulado de la no repetición, de la desigualdad absoluta, exige un momento de igualdad únicamente conforme al cual puede lo desigual ser desigual. Eso estrangula lo absolutamente nuevo, según la expresión acuñada en filosofía por Karl-Heinz Haag[2], lo irrepetible, la utopía de la música, la de un tiempo abierto e irreversible. La necesidad de articulación musical, sin cuya satisfacción el incesante cambio se desliza en la monotonía, en lo perenne, se contrapone inexorablemente al sueño de la pura renovación a partir de sí mismo, al que sin embargo la música no puede renunciar si no quiere delatar lo que se le hacía previsible. Toda forma musical, indiferentemente de con qué medios opera, implica la recapitulación en sentido amplio; pero ésta, incluso en su configuración más oculta, se ha hecho algo casi insoportable. Con esto se enfrenta, como con su estrato fundamental, la música consecuentemente nueva. Sólo falta un paso para la especulación metafísica según la cual una música enfáticamente buena, en sí totalmente coherente, no sería en absoluto posible.

No pocos fenómenos de los años formativos de la nueva música que de lo contrario son difícilmente explicables o se hacen sospechosos de restauradores, se mueven, por tanto, bajo una luz distinta. Es conocido que durante la fase dodecafónica Schönberg se empeñó en formas tradicionales, en particular la sonata, el rondó, la

variación, por él desactivadas entre 1907 y la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, él no sólo recurrió a esas formas mientras tenía que asegurarse de la nueva técnica, evolucionada como consecuencia de la libre atonalidad, y por tanto no podía proceder con la misma tensión en todas las dimensiones, sino durante su más plena madurez, cuando De hoy a mañana y el fragmento del Moisés ya estaban escritos y también él había logrado la plena soberanía con respecto al material dodecafónico. Así, el Cuarto cuarteto y el Concierto para violín se aproximan a los tipos corrientes de su género. El hecho de que en el Concierto para violín el desarrollo sonatístico y el scherzo se fundieran no cambió nada esencial. En definitiva, en el detalle de la dicción musical el momento tradicional en la forma del Schönberg tardío es inconfundible. Por el corte de los temas, el contrapuntismo muchas veces imitativo, la técnica del desarrollo en variaciones, estas obras instrumentales son más afines a las anteriores al abandono de la tonalidad, sobre todo a la Primera sinfonía de cámara , que a la última de las Piezas op. 11 o a las Seis pequeñas piezas para piano , donde la mano crítica daba forma hasta a las más mínimas componentes compositivas y a todo el eje discursivo. El hecho de que Schönberg acometiera y completara la Segunda sinfonía de cámara a finales de los años treinta podría conectarse con el retroceso estructural en esa fase. Sólo en las ultimísimas obras volvió a distenderse el pensamiento formal de Schönberg. Eso habla de la necesidad objetiva en la colisión de la forma enteramente autónoma, liberada de todo residuo, con la obligación de articulación. En la microestructura pueden, por lo demás, observarse caracteres parasonatísticos hasta en las obras ascéticamente constreñidas que Schönberg escribió poco antes de su muerte, sin exceptuar la última pieza instrumental, la Fantasía para violín con acompañamiento de piano . Incluso en Webern, que fraccionaba con menos miramientos aún la superficie compositiva; que en no pocas de sus piezas dodecafónicas no asignó a ningún instrumento más que motivos de dos notas y por tanto evocaba la mientras tanto envejecida idea de la audición puntillista, no faltan rasgos subcutáneamente tradicionales, sonatísticos: hasta tal punto es profunda la imbricación de tradición e innovación en la forma. Sorprende que en obras de Webern desprovistas de todo apoyo arquitectónico el espíritu de la sonata se reproduzca como

por un impulso interior; así, las radicales, extremadamente cortas Bagatelas para cuarteto de cuerdas, op. 9 están organizadas de tal modo que a menudo se condensan en nodos, desarrollos mínimos cuya resolución, operada por los más diversos artificios, adopta un cierto carácter de recapitulación aunque nada palmario, nada motívico-temático, se repita. No obstante, la función de recapitulación pueden asumirla todos los parámetros, incluido el timbre como tal. En la primera de esas bagatelas, por ejemplo, basta con que en la parte inicial y en la conclusiva suenen acordes a cuatro voces en el registro grave de la viola y el violonchelo para producir una sensación de simetría, de recurrencia de algo igual. La relación de semejanza y diferencia como categoría formal se reproduce inevitablemente. A uno se le podría fácilmente ocurrir interpretar eso como un pensamiento musical de las invariantes, sea con júbilo, como si del puro decurso temporal pudiera derivarse una ontología, sea polémicamente, al recelar en esa constatación la fuerza gravitatoria de lo que ya ha sido infructuoso, con ganas de negar también estas últimas invariantes. Un pensamiento que, da igual con qué acento, procediera así se equivocaría sobre la relación entre lo alterable y lo invariante en música. Vano sería el celo de impugnar en lo estructural aquello de que la forma temporal inseparable de la música provee a ésta; pero igualmente falso sería abstraer esto estructural de las conexiones musicales concretas, autonomizarlo y construir sobre ello una doctrina formal estética o incluso sólo modestamente artesanal. Las invariantes, que el decurso temporal ha de articular, es más, que sólo se convierten en decurso temporal por el recuerdo de lo que ya estaba y de lo que contradice su flujo, no dicen en sí nada en absoluto; solamente en el seno de las configuraciones de lo específicamente compuesto adquieren su fuerza y su valor. Lo mismo que sin ellas no hay ningún cambio, así ellas no existen sin cambio y es de éste de quien reciben su función. Una cosa son las formas preexistentes, en cuya apología desemboca todas las veces la doctrina de las invariantes; otra las que, como en Webern, se constituyen a partir de la cosa compositiva específica y en las que, sin préstamos externos, lo sido retorna. Las constantes formales son un resto, no un ideal; hoy en día su universalidad no tiene otro lugar que donde se producen en una particularización sin reservas.

La sumamente legítima resistencia a las invariantes abstractas de la forma ha llevado, ante la dificultad de una construcción formal hic et nunc , a una tendencia a la desintegración de la forma. Recientemente, a ella se ha referido, haciendo especial hincapié, Dieter Schnebel[3]. De ningún modo se remonta sólo a las evoluciones más recientes, sino incuestionablemente a la obra tardía de Gustav Mahler; más aún, cabe suponerla como momento idiosincrásico en el estilo tardío de muchos compositores importantes. Así, el último Beethoven escribió intencionadamente piezas desordenadas, de manera más sorprendente todavía en los ciclos de bagatelas para piano que en los cuartetos. La consciencia de lo aparente de las formas redondas y en sí cerradas frente a los impulsos que tratan de ensamblarlas armónicamente podría motivar esa propensión, un dégoût hacia los propios logros. Desde hacía mucho tiempo se decía que los estilos tardíos importantes tienden a lo fragmentario, se aproximan al documento, como si la muerte, el límite del artefacto, fuese anticipada en este mismo y lo destruyera; lo más frágil de la nueva música corresponde a lo que Valéry llamaba una antigua necesidad. Con otras palabras: la tendencia a la desintegración se ha de deducir, por su parte, del problema formal. Corresponde al necesario desplazamiento del interés compositivo propiamente dicho del todo abstracto, carente de solidez ya en cualquier configuración heredada, al detalle. Cuanto más el todo, desprendido del esquema tradicional, se convierte en algo puesto por sí mismo, tanto más violentamente se comporta con lo que abarca en sí. El impulso del detalle a sustraerse a tal violencia se manifiesta como desintegración. Ésta, en cuanto por supuesto negación a su vez abstracta, querría corregir el ciego predominio de la forma, al cual debe superar la ciega voluntad del detalle. La desintegración está ya esbozada en la primacía de la totalidad. Lo que sólo desde fuera es puesto a cubierto tiende a disgregarse: la desintegración es inmanente a la integración en cuanto la unidad de lo desligado. Se impone la analogía con el Estado totalitario, en el cual igualmente, como Franz Neumann[4], en Behemot, ha señalado, la unificación formal de todos los ámbitos de la sociedad esconde y promueve una disgregación irracional de las fuerzas reducidas a una fórmula. Tanto menos tienen los herederos culturalmente conservadores del fascismo derecho a

liquidar las tendencias estéticas a la desintegración con cháchara sobre la descomposición. La desintegración se ha radicalizado en la crisis de las últimas formas tradicionales y se ha extendido sobre todos los momentos derivados, si bien remotamente, de ellas, como la coherencia, la claridad de lo compuesto y también la univocidad de la función de los detalles en el todo. Sin embargo, el de la constitución de la forma musical puramente a partir de sí es también el límite de la desintegración, por legítimamente que ésta se oponga a la apariencia de un todo en el que las contradicciones se dirimen. Su concepto no se ha de tomar de manera estrictamente literal. Toda pieza musical con comienzo y final en el tiempo tiene por tanto, en último término por la existencia de un tiempo musical él mismo desvinculado del empírico, un mínimo de forma y unidad. Lo que se figure escapar al suyo sucumbe a una ficción; el arte es presa de la apariencia justamente allí donde niega la inherente a ella con su manifestación. A pesar de su esencia no figurativa, ametafórica, la música ha crecido históricamente con el carácter de apariencia de todo arte y únicamente por éste se ha convertido en música artística; no puede librarse de él agitándose. En la actualidad componer sería difícilmente concebible sin el impulso centrífugo, pero su desintegración ha por su parte menester la síntesis compositiva. La pregunta formal a los compositores debería sin duda rezar: ¿es posible la desintegración mediante la integración? La situación de la consciencia compositiva es de tal índole que sólo mediante la disolución crítica de los momentos de la composición instauradores de sentido, de aquel contexto que de alguna manera presupone el sentido como positivamente existente, se afirman los elementos sintetizadores, instauradores de sentido, del componer. La integración y la desintegración convergen.

Los compositores progresistas experimentan la dedición a la cosa sin interferencias de formas preestablecidas, su liberación de los residuos macados de la convención degenerada en heteronomía, como relajación del control sobre el yo en el componer. Quieren desembarazarse de las exigencias, si no difícilmente soportables ya, del componer en cuanto espontaneidad absoluta. Esto se hacía ya perceptible en la formulación del dodecafonismo y le confería al mismo tiempo, por mor de su carácter ajeno al yo, rasgos de lo ajeno a la composición. Toda la evolución de Schönberg desde

mediados de los años veinte fue un único esfuerzo por equilibrar mediante la composición esta componente del dodecafonismo ajena a la composición. Los fascinados por la relajación del control sobre el yo, por la composing action de cualquier clase, pueden apelar al hecho de que los momentos integradores, sintetizadores, de la música tradicional, en su apogeo beethoveniano, no eran nada más que las fuerzas del sujeto liberadas y soberanamente instaladas. Pero la participación subjetiva en la autonomía musical no puede simplemente suprimirse mediante la crítica de su obcecación. De lo contrario, el límite de la creación estética con la existencia empírica es borrado, regresa a lo preestético. El material nudo o bien se haría indiferente e indiferenciado, o bien sería investido por la superstición de un sentido más allá de la subjetividad, que sería en sí, mientras que sin embargo la reducción de la música al material presuntamente nudo no ha menester más que una intervención subjetiva. Incluso lo que de desintegración se exige en arte, el desencantamiento de su pretensión afirmativa, es un logro del yo espontáneo y de la resistencia de éste. En la obra de arte la negación del sentido tiene su derecho únicamente en cuanto por su parte pleno de sentido. Incluso en el instante de su exteriorización en lo involuntario, el sujeto debe seguir siendo dueño de sí mismo. Las transposiciones científicamente refutables de procedimientos científicos al arte no redimen a la obra de arte del yo. La entregan a la trivialidad. Las auténticas obras de la desintegración serían aquellas en las que el derrumbamiento instauraría un sentido de las obras de arte, síntesis de segundo grado; el último movimiento de La canción de la tierra es uno de los modelos musicales más tempranos e impresionantes de esto. A la larga, el hecho de que la supresión de la racionalidad abstracta, reificadora, sea cosa del propio esfuerzo de su sujeto no se podrá sustraer a un acuerdo colectivo. Aragon[5], el artista más productivo del Surrealismo, reprochó a éste tras su deserción que la escritura automática de algo privado de espíritu es tan demencial como el sentido patente de lo académicamente aprobado. Esto no puede sino aplicarse al culto del azar, la resurrección sistemática y en definitiva ajena al yo del automatismo surrealista. El arte es la dialéctica entre el principio racional que confiere forma y el impulso mimético. Para convertir éste en el suyo se ayuda de los medios de la técnica, de

procedimientos racionales. Representa a la naturaleza reprimida únicamente gracias a lo que ha desarrollado en el dominio de la naturaleza. Si, en lugar de arrostrar esa dialéctica, se pone programáticamente de uno u otro bando, se anula.

Para el problema de la forma musical en su estado actual no basta, por tanto, el principio de la alineación, de la yuxtaposición abstracta, dominante en los procedimientos complementarios de lo serial y de lo aleatorio. En la limitación al primero –luego sin enlaces internos– se ignora la relación temporal en el fenómeno musical. La configuración se sustrae al carácter doble del tiempo, al de una irreversibilidad que sólo cabe aprehender en el retorno de lo igual, es decir, contra sí mismo. En lugar de aquella obtusa secuencia de complejos cuyo monótono síntoma actualmente son las nítidas cesuras entre todo lo que se sucede, la relación entre los complejos habría de temporalizarse desde dentro. La sucesión de una parte B a una parte A debería demostrarse de manera inmanentemente musical, no meramente espacio-tectónica; la necesidad de esta y no otra secuencia temporal de la que para bien y para mal antes se preocupaba el esquema debería fundamentarse en la composición en cuanto tal; las relaciones extracompositivas, materiales, no lo consiguen. Ése es estrictamente hablando el problema de la forma; mientras no se lo afronta, los proyectos de estructuras no son más que préstamos retardados de la pintura. La pregunta por la forma habría que radicalizarla en aquella por la vinculación de lo temporal más allá del ordenamiento sucesivo. Eso requiere categorías que en este instante se están atrofiando. Así las de la línea y el movimiento lineal. Tras la desaparición de la armonía funcional, únicamente líneas y movimientos lineales son el elemento estructural de la música, el cual, en cuanto temporalmente dilatado, es más que su instante. Constituyen el presente mediante una visión anticipada de lo que sigue y completa. En una especie de sublimación estética de la causalidad extraestética, lo siguiente es quasi causado por lo precedente. Con respecto a la relación entre las líneas y la forma, la situación guarda un cierto paralelismo con Bach. En la obra de éste los esquemas formales no estaban ni de lejos tan coagulados como en el Clasicismo vienés. Puede dudarse sobre si la fuga era estrictamente un tipo de forma o un modelo de construcción polifónica en el

ámbito del bajo continuo. En Bach la forma todavía no normativizada debe su perentoriedad a la vigorosa tendencia del movimiento lineal, a la reciprocidad entre las líneas, a su condensación o relajación una vez desplegadas. Sin duda el procedimiento bachiano no es, como hace cincuenta años, al comienzo de la nueva música, gustaba de imaginarse, reinstaurable. Presuponía la seguridad del campo tonal, tal como espiritualmente Bach representa una consciencia que únicamente podría afirmarse todavía como deseo y que no cabe desear en absoluto. Pero la fuerza conformadora de la línea cabría redescubrirla originariamente. La exposición del primer complejo temático en el primer movimiento del Concierto para violín de Schönberg ofrece en la nueva música un paradigma hasta ahora no plenamente reconocido de ello. A partir de cabezas motívicas de apariencia no beethoveniana, la línea se condensa involuntariamente en toda una estructura en la que todo momento fenoménico es la consecuencia forzosa de lo precedente. Del complejo emana algo de aquella autenticidad a la que la nueva música debe renunciar a partir de su emancipación. Cuando en un tipo musical, en un estilo, hay dimensiones que se atrofian, como recientemente ha sucedido con la línea y el enlace, surge la sospecha de lo restrictivo, de lo represivo; el componer integral no podría simplemente destruir lo que mediante la integración, reconciliado con otros estratos, cabría también salvar.

Pero la categoría dinámica del enlace propiamente dicha es la del nudo. Incluso en las más concentradas de sus composiciones, Webern la puso en el centro. Las formas breves del Op. 7 al Op. 11 son casi reducciones del decurso total, de la forma sin más, al nudo; él construyó éste exhaustivamente. Su prototipo, sin embargo, procede de los sumamente dilatados movimientos sinfónicos del Clasicismo vienés, por ejemplo del primer movimiento de la «Heroica» , antes de la entrada del nuevo tema del desarrollo. Es difícil imaginar una nueva música perentoria que se retrajera de la experiencia que se acumula en aquellas disonancias elevadas a constituyente formal. Sin nudos, sin la concentración dolorosamente negativa de lo precedente y la obligación por ella impuesta de proseguir hasta algo cualitativamente diferente, es impensable una música en sí atada, en sí histórica. Por otro lado, hoy en día el nudo

provoca la irritación de lo fabricado, de la tensión manipulada; sobre todo de la pretensión de que en la descarga de ésta destella un sentido del que, en cuanto su contenido metafísico, ninguna música está ya segura. Lo que movió a Brecht a la concepción del teatro épico se ha de pasar en música por alto tan poco como la comprensión de que a la forma de sus piezas épicas le es inherente también una flaqueza, algo regresivo. Esto se manifiesta especialmente en la imposibilidad de conclusiones convincentes. La música tendría, sin duda, que seguir a Webern en el empeño de crear nudos sin dramaturgia. Éstos deberían resultar del decurso musical, sin la intervención soberana de la voluntad y de la mano compositiva. Una música así ya no se articularía exclusivamente, en sustitución de los esquemas perdidos, por secciones, de cesura en cesura; el medio se ha enromado. Preferiría creaciones que crecieran de por sí, que se entrelazaran y, por así decir vegetalmente, no se articularan por una disposición procedente de lo alto. En un estadio anterior de la técnica, Schönberg y Berg exploraron las posibilidades de lograrlo. A lo que llegaron fue al pluralismo formal, a la superposición de varias estructuras, las cuales tanto contrastan entre sí como se complementan, se separan y se interfieren. La célebre Mancha lunar del Pierrot lunaire procedía así en dimensiones cortas, Berg en muy amplias en el final del Concierto de cámara, el cual, según la idea, presenta simultáneamente los dos primeros movimientos. En ambos casos se trataba de producir algo así como la unidad de estatismo y dinamismo. Por encima del sistema de acompañamiento de un doble canon en sí cangrijante, que retrocede sobre sí, por tanto estático, Schönberg compuso como acontecimiento principal una fuga para piano de decurso abierto, dinámica. De la unidad se cuidaba la identidad de índole serial de los motivos principales de ambos complejos. El extenso rondó bergiano retomó la idea. El movimiento adagio precedente, uno de sus estratos, era en sí –aunque no nota por nota como el doble canon de Schönberg– cangrijante; el segundo estrato, simultáneo; en cambio, el primer movimiento, una secuencia de variaciones que discurre en un solo sentido. El sólido racionalismo de la adición cabe negarlo tan poco como el de otros hallazgos formales de los primeros años de la nueva música. Aquí como allí se obtiene la impresión de una nueva

forma mediante el juego a los dados con las tradicionales. El chocante resultado, sin embargo, es una estructura en sí tupida hasta la impenetrabilidad, de la cual, aun cuando por medios en cierto modo mecánicos, proviene algo parecido a una obligación. La articulación del tiempo mediante la repetición, mediante el estatismo, y la utopía de lo irrepetible se compenetran virtualmente.

En ambos casos es perceptible un nuevo impulso, que sólo se desencadenó tras la crítica de las formas tradicionales: la fantasía formal. La obstaculiza el tanteo inseguro y precavido de la innovación, que en Berg es difícil de separar de una necesidad casi angustiosa de cobertura. En todo caso, Schönberg y él fueron los primeros a los que sin duda se les ocurrieron formas sumamente organizadas del mismo modo que antes los compositores inventaban melodías, temas, contrapuntos y armonías. El ingenio de Berg en esto era incansable. Así, la Suite lírica en su conjunto la construyó en forma de abanico a partir de los movimientos centrales. Más tarde, según un modelo relativamente primitivo de Wozzeck , escribió la Monorrítmica de Lulú , una especie de secuencia de variaciones de muchos estratos sobre un ritmo básico. En cuanto tal, excepto en las inflexiones dramáticas, no se hace de ningún modo patente como en los complejos de ostinati; la articulación se produce entre bastidores, la música que aparece es totalmente libre. Sin embargo, también ella compone una forma multiestratificada; las variaciones de la Monorrítmica están igualmente conformadas retrógradamente. El hecho de que a Berg le persiguiera la intención de una ars combinatoria que el oído vivo habría de consumar habla de una necesidad objetiva. El compositor debe, obedeciendo a la propia obra, apartarse de ésta a fin de procurarse aquel carácter doble del tiempo que antes parecía garantizado por los tipos formales. En las obras de Stockhausen y Boulez para orquesta –y el órgano adecuado para tales ensayos es la gran orquesta– podría encontrar continuación esa idea. El segundo cuaderno de las Estructuras para dos pianos de Boulez retoma explícitamente la superposición de varias formas, según el modelo literario del gato Murr de Hoffmann[6]. Si se permite un consejo a los compositores sin inmodestia, sería el de desarrollar la propia fantasía formal, aprender a disponer de ella, tal como la tradición consentía a otros

parámetros; a partir de la ocurrencia de estructuras, inventar caracteres individuales específicos que luego vuelvan a proteger del calculado arbitrio a la estructura. El concepto de forma debería con ello liberarse de ciertos procedimientos automáticos a cuya ayuda se habría recurrido en las fantasías estructurales tempranas de la Segunda Escuela de Viena. En ellas la disposición tectónica es harto abstracta, quiero decir, está demasiado desvinculada de lo que concretamente sucede en la música. La complejidad se debe antes bien a los contornos básicos combinados entre sí que a los acontecimientos en cuanto tales. Habría que desarrollar un concepto formal más perentorio a partir de la fibra compositiva, del tejido. Donde de momento mejor suerte se ha tenido en esto ha sido allí donde se evitan los experimentos estructurales a gran escala. Así, el primer movimiento del Cuarto cuarteto de Schönberg no es difícil proyectarlo sobre el esquema tradicional de la sonata. En él, sin embargo, como también en el Berg maduro, todo se asemeja a un desarrollo. Todo compás está igual de cerca del centro. En verdad, entre exposición y condensación ya no hay diferencia. Por eso la forma discurre subcutáneamente de modo totalmente distinto a como parece dado por el esquema que se mantiene. El campo del desarrollo ha perdido su antigua función, se convierte en un todo parcial igual a los demás, se halla al mismo nivel compositivo que éstos, de modo comparable a Erwartung , donde todo irradia con la misma intensidad. La forma ligeramente delineada, menos una estructura sustancial que un medio de representación de la música, de su ejecución inmanente, debe simplemente aclarar el todo. Semejantes transformaciones en las recónditas células del concepto de forma habría que oírlas compositivamente si es que la estructura formal pertinente debe ser más que un sucedáneo pegote, en el cual justamente retorna la reificación que repele en las formas tradicionales. No otra cosa sería la traducción del particular concepto musical de forma al estético, a la idea de una forma integral, ya no independiente de las demás dimensiones, sino idéntica a ellas. No presentaría un mero aglomerado de parámetros que ocasionalmente pueden sustituirse entre sí. En la consumación viva de la música, las dimensiones más bien se influirían mutuamente, en lugar de reducirse a un protomaterial común. La forma integral emergería de las tendencias específicas de todo lo

musicalmente individual. Tras la liquidación de los tipos, únicamente puede tener éxito si procede de abajo arriba, no ya a la inversa. La forma en el sentido actual es la totalidad del fenómeno musical . Rompe el significado temporal más estricto del habitual concepto de forma: nada hay en la música emancipada que no sea vehículo de la forma. Esta ampliación sin reservas del concepto de forma resarce quizá de lo que éste perdió de universalidad preordenada. Como ya no hay más formas, todo debe convertirse en forma. La música del Mahler maduro era, bajo las condiciones de una tonalidad que no impedía la plena realización, el sueño de eso, de lo contrario de una integración meramente sistemática.

La situación a la que ha llegado la música en el desarrollo de los últimos veinte años, acelerado hasta el límite de la autocombustión, exige precisar la pregunta por la forma. La relación de tensiones de la forma musical es entre el sujeto que vehicula la música, el cual no es de ningún modo idéntico al compositor individual, sino de alguna manera social, y una objetividad que en todo caso no se agota en este sujeto. Se hizo trizas bajo el embate del sujeto autónomo. Hoy en día, la palabra de uso común «problema» se aplica a cualquier cosa. El problema de la forma debe designar algo más preciso si se quiere hablar sin frases hechas: que el sujeto emancipado no ha podido, evidentemente, consumar puramente a partir de sí mismo la objetivación de la forma. Por eso no es tan asombroso como la nostalgia querría creer que hasta ahora la felicidad de la libertad se ha realizado tan poco en la música como en otros ámbitos; que ésta apenas ha disfrutado precisamente de su libertad. Vería de manera harto cándida el problema de la forma quien quisiera reducirlo al sujeto compositivo; las dificultades subjetivas del componer hoy en día reflejan la dificultad siempre acechante en la cosa, ahora totalmente aguda. Su verdadera razón es sin duda el hecho de que la tradicional prelación de las formas sobre la música, gracias a su acoplamiento con el idioma tonal, era de esencia lingüística y por tanto colectiva. Si se despoja de su revestimiento artísticamente tecnológico, el problema de la forma se descifra como la pregunta por la posibilidad de un arte auténtico, cuya forma no se funda en la sociedad real y que, gracias al momento crítico que le es inherente, debe romper con las formas que la sociedad existente ha puesto a su disposición. Sin embargo, si

no concuerda en nada ya con la sociedad, la posibilidad de la objetivación es absolutamente incierta. Considerada desde fuera, la antinomia de la forma musical se revela como social. Tan necesario es disolver la forma en la concreción del constructo como que esta necesidad contradiga el concepto de forma como el de una objetivación del constructo, la cual, según su propio concepto, debe comprender en sí a cualquier obra individual a fin de que cualquier obra individual logre el éxito. En el problema de la forma musical se esconde el carácter realmente no reconciliado de lo universal y lo particular. Pues compositivamente no se puede recurrir ya a ninguna objetividad del género que sea como a algo que es en sí. La razón más profunda de la dificultad de la objetividad musical a partir del sujeto emancipado es la destrucción de la analogía de la música con el lenguaje. La música fue objetiva mientras habló el lenguaje de la música, y ningún lenguaje así existe ya. Por eso casi toda la modernidad se vio precisada de tomar prestada del exterior su objetividad. En la Escuela de Viena del Schönberg nacido en 1874, los elementos idiomáticos –a pesar de la total revolución del material– estuvieron siempre presentes; Schönberg apelaba obstinadamente a Brahms. El Neoclasicismo, que mientras tanto, en cuanto algo pasado, puede comprenderse mejor que en la época en que tenía que resistir a su tentación, fingía justamente el momento exterior de la forma, sustraído al sujeto y a la voluntad autónoma de éste. Las grietas y fracturas en Stravinski no eran defectos ni estímulos, sino intentos de integrar en la obra de arte este elemento ficticio como formal. Para no incurrir en la ficción, quería hacerla audible reflexivamente; todo neoclasicismo no aguado era idioma deformado. Después de 1945, los jóvenes compositores esperaban crear una objetividad que se opusiera antitéticamente al sujeto eludiendo al sujeto lo mismo que a la tradición. Tal objetividad, sin embargo, mantuvo la huella de la voluntad de la misma subjetividad que con ello se excluía, la huella de la contingencia y la falta de perentoriedad. De ahí el cambio prestissimo de las técnicas. Después de eso no cabe producir ya forma a partir de la autonomía, planear soberanamente; pero como tampoco cabe deducirla del material, que, tras el desendiosamiento de la música, se erigió como ídolo. La única posibilidad todavía abierta es la de la autoinmersión del oído en los momentos idiomáticos, trascendentes,

cuyo depósito es el sujeto. Mediante la crítica debe a la vez conservarlos y modificarlos. El arte no es pobre en conceptos que, por su obviedad vagos, triviales, esconden no obstante en sí lo decisivo sólo con que se los entienda correctamente. Uno de ellos es el del sentido formal, que a uno harto fácilmente se le viene a la boca. Schönberg defendía sus innovaciones armónicas, los fenómenos más patentes de la atonalidad, con la frase: «Yo siempre decido según el sentido formal». Con lo cual señalaba la apremiante consciencia de una objetividad cuya norma se oculta sin embargo, es opaca a sí misma; del mismo modo que la situación sin riesgos del mundo ya no admite nada verdadero, condena de antemano todo lo seguro a ser mentira. Sentido formal significa: seguir con el oído la música adonde ésta de por sí quiera ir; tan lejos de la voluntad impuesta, de la arquitectura impuesta, como de las necesidades ajenas a ella en las que la mayoría de las veces se atrinchera el obcecado arbitrio subjetivo; imperturbabilidad en la oscuridad, no de otro modo a como en las auténticas creaciones lingüísticas de la modernidad. Pero para ello ha menester la máxima tensión subjetiva. El oído especulativo es el único órgano de la objetividad no garantizada, negativamente la instancia de protección contra su falsificación. La obra del recientemente fallecido Eduard Steuermann obedece a la idea de la restitución de ese sentido formal. La desproporción entre la emancipación de las formas que apela al sentido formal y la atrofia de éste, función a su vez del declive de las formas tradicionales, causó la crisis de la forma. Todas las técnicas aparentemente objetivas son, por así decir, míseras funciones sustitutivas de órganos desaparecidos. No cumplen su tarea; por eso son de vida tan corta. Antaño, en los tiempos originarios de la nueva música, el sentido formal se aceraba en la composición contra las formas tradicionales convencionalizadas y en ellas. Ahora que las erigidas de modo no convencional se han hecho tan inhibitorias como entonces la tonalidad, del sentido formal hay más exigencia que de cualquier otra propiedad compositiva. Si algo lo hará, es esta necesidad, que no tolera alivios, la que activará el sentido formal.

[1] August Halm (1869-1929): compositor y teórico alemán. Gran

divulgador de la obra de Bach y Bruckner y autor, entre otras obras, de una Teoría de la armonía (1905) y de De las dos culturas de la música (1913). Fue considerado como uno de los pedagogos musicales y promotores del Movimiento Musical de la Juventud más significativos. Como compositor, intentó desarrollar una técnica que, tomando como modelo a su venerado Anton Bruckner, combinaba la fuga con la sonata. [N. de los T.] < <

[2] Karl-Heinz Haag (1924): filósofo alemán. Después de estudiar filosofía y teología junto a otras disciplinas, en 1951 se doctoró bajo la dirección de Max Horkheimer y cinco años más tarde ingresó como catedrático en la Universidad de Frankfurt. Desde 1972 se dedica exclusivamente a la investigación filosófica. [N. de los T.] < <

[3] Dieter Schnebel (1930): compositor, escritor y teólogo alemán. Estudió en Friburgo y ejerció su labor docente en Frankfurt y, desde 1980, en Múnich. Sus composiciones han bebido de Stockhausen, Cage y Kagel en cuanto a extensiones críticas de posibilidad vocal, ofrecimiento de conciertos, música para lectura, etc. Ha adaptado música de Bach, Beethoven, Wagner y Webern. [N. de los T.] < <

[4] Franz Neumann (1900-1954): politólogo alemán perteneciente a la Escuela de Frankfurt. Tras un mes de encarcelamiento, en abril de 1933 emigró a Inglaterra y de allí a los Estados Unidos, donde durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en los servicios de inteligencia. En 1936 ingresó en el Instituto para la Investigación Social de Frankfurt dirigido por Max Horkheimer. Murió inesperadamente en un accidente de tráfico. Su libro más conocido es Behemot: La estructura y la práctica del nacionalsocialismo, 1933-1944 (Oxford, 1942, 1944). El título procede de Hobbes, cuyo análisis del Leviatán se complementa con otro estudio, mucho menos conocido, del gobierno durante la guerra civil inglesa del siglo xviii , que describe un no-Estado de anarquía y caos: el Behemot . En el prefacio, Neumann explica que Hobbes tomó ambos nombres, Leviatán y Behemot , de sendos monstruos del caos en la mitología judía: el primero era el gobernante del desierto y el segundo el del mar. [N. de los T.] < <

[5] Louis Aragon (1897-1982): poeta, novelista y ensayista francés.

Participó en el movimiento dadaísta y luego en el Surrealismo, del que se apartó en 1927, año de su afiliación al Partido Comunista. Desde sus primeros volúmenes poéticos de los años veinte, influidos por Rimbaud, su literatura evolucionó en el sentido de un creciente interés por los acontecimientos políticos de su época, que culminó en la exaltación de la Revolución Soviética. Defendió el realismo socialista en la revista Las letras francesas y se interesó por la novela histórica. [N. de los T.] < <

[6] Opiniones del gato Murr sobre la vida es una novela que E. T. A. Hoffmann empezó a escribir en 1812, cuando atribuyó la cura de una enfermedad a la adquisición de un gato. La obra recoge en tono autobiográfico los pensamientos del animal siguiendo una tradición con ilustres antecedentes literarios y musicales como Dante, Petrarca, Scarlatti, Pulcinella y Tieck. La crítica, sin embargo, acogió muy acerbamente lo novedoso de su estructura aleatoriamente fragmentaria. [N. de los T.] < <

Sobre algunas relaciones entre música y pintura

Para Daniel-Henry Kahnweiler [1] en su 80º aniversario,

con respetuosa amistad

Lo obvio de que la música es un arte temporal, de que discurre en el tiempo, significa, en acepción doble, que el tiempo no le es obvio, que lo tiene como problema. La música debe establecer relaciones temporales entre sus complejos parciales, justificar su relación temporal, sintetizarlos mediante el tiempo. Por otro lado, debe acabar con el tiempo mismo, no perderse en él; debe oponerse a su flujo vacío. El antiguo fin de la música profana, el del divertimento, que se deriva del largo aburrimiento, es testimonio de ello. Sigue viviendo en la relación de la música autónoma con el tiempo que tanto se vincula a éste como se dirige antitéticamente contra él. Aquí como allí, «arte temporal» dice tanto como objetivación del tiempo a partir de los acontecimientos individuales, del contenido musical, en la medida en que éstos se conectan por la organización de su secuencia en lugar de disgregarse por su desvanecimiento; con respecto a la dimensión temporal misma porque ésta, en virtud de la unidad de lo que en ella sucede, garantiza que quiere ser potencialmente superada, lo mismo que, ejemplarmente, en no pocos movimientos del Beethoven auténticamente sinfónico que funcionan virtualmente como si sólo duraran un segundo. Si el tiempo es el medio que en cuanto fluido parece oponerse a toda reificación, sin embargo la temporalidad de la música es justamente aquello de ella por lo que en general se coagula como algo autónomamente perseverante, como objeto, como cosa. Por eso se llama forma musical a su ordenación temporal. El término «forma» remite la articulación temporal de la música al ideal de su espacialización. – Pero no menos es la pintura, arte espacial, en cuanto elaboración del espacio, la dinamización y negación de éste. Su idea la tiene en la trascendencia del tiempo. Los cuadros más logrados se antojan aquellos en los que lo absolutamente simultáneo aparece como un

decurso temporal que suspende el aliento; no es esto lo que menos la distingue de la escultura. El hecho de que la historia de la pintura equivalga a su creciente dinamización no es sino otra manera de decir lo mismo. En su contraposición, las artes se entreveran.

No, sin embargo, por asimilación, por pseudomorfosis. La música pictórica, que casi siempre cede en fuerza de organización temporal, renuncia con ello al principio sintetizador, el único que la adecua al espacio; y la pintura que se comporta dinámicamente, como si atrapara procesos temporales, tal como querían los futuristas y como intentaron hacer no pocos abstractos mediante figuras circulares, en el caso extremo se agota en la ilusión del tiempo, mientras que éste está incomparablemente mucho más presente en un cuadro en el que se ha disipado en las relaciones sobre su superficie o en la expresión de lo pintado. En cuanto un arte imita al otro, se aleja de éste, puesto que niega la constricción del propio material y degenera en sincretismo imaginando vagamente un continuo adialéctico de las artes en general. La dedicatoria de Busoni «Al músico de las palabras» fue un mal cumplido para Rilke; capta, pues, también con precisión moral lo malo, disparatado de su lírica que se lo pone harto cómodo con los significados de las palabras. Las artes sólo convergen allí donde cada una persigue puramente su principio inmanente.

En música el movimiento hacia la pintura ha continuado aun después del repudio de Wagner y del principio neorromántico de la sinestesia –«oigo la luz»– en las corrientes antiwagnerianas: prueba de su incesante fuerza subterránea. La pseudomorfosis en pintura, una de las categorías clave de Stravinski[2], continuación del empeño de Debussy, el cual creció bajo la aplastante sombra de la pintura francesa de su época, cabe hoy comprenderla como etapa del proceso de convergencia. En tal sentido sigue obedeciendo al principio romántico contra el que se subleva en la medida en que sólo ficticiamente impulsa la espacialización del tiempo, trata al tiempo sin contemplaciones, como si fuera espacio, con todas las incongruencias de un acto de ilusionismo. Eso es lo que han enseñado también los estéticos áulicos de Stravinski. El vuelco de hoy marca la emancipación de la tendencia de aquel «como si». Es empujada hasta un punto en el que la convergencia literal no roza sólo los confines de las artes, sino los del arte en cuanto algo

antitético a la realidad. El tiempo es espacializado no en una yuxtaposición geométrica, sino en conjunto, precisamente como tiempo, planeado, dispuesto, organizado desde arriba como antaño sólo las superficies visuales. Al procedimiento a gran escala que dispone, que trata al tiempo como un cartón, corresponde uno no menos pictórico a pequeña escala. Donde más decisivamente se expresa es en la electrónica, pero cabe también observarlo en el ámbito de la música que se sirve de generadores de sonido más o menos tradicionales. Se opera con sonidos individuales como en la pintura coetánea con valores individuales de color; éstos ciertamente no son ya la mayor parte de las veces puntillistamente separados los unos de los otros, sino que se estratifican más densamente, pero sin embargo constituyen casi exclusivamente lo compuesto. La integración de la planificación total y la atomización en sonidos se corresponden. La unidad constructiva se reduce a las relaciones de estos sonidos. La configuración de tal música es absolutamente homofónica; está constituida, como hoy gusta decir, por «bloques». El concepto de línea no le es aplicable en la medida en que ya no conoce una polifonía propiamente dicha; en lugar de eso, los sonidos simultáneos están, por supuesto –explotando hallazgos sobre todo del Stravinski temprano–, extraordinariamente escalonados y diferenciados. Lo que en la música tradicional, Schönberg, Berg y Webern incluidos, pasa específicamente por la dimensión temporal, todo el arte del desarrollo y de la transición temática, es indiferente para los compositores; en todo caso, algo de ello tienen todavía las transiciones sonoras en el sentido del continuo recientemente puesto a disposición. La producción más reciente coincide tanto en estas características, que se debe suponer ya una obligación objetiva, aunque no se pueda pasar por alto un cierto empobrecimiento, la atrofia de numerosos elementos musicales en favor de la manipulación de sonidos sobrevalorados. En general, en la evolución más reciente un grado extremo de diferenciación, de refinamiento en el trato con los medios, se combina con un primitivismo, con una especie de olvido de lo conquistado. El argumento apologético según el cual siempre en la historia de la música una dimensión se habría desarrollado unilateralmente a expensas de las demás es endeble. La historia superó justamente esta particularidad y se aprestó a una

elaboración omnilateral de todos los elementos que es difícil pensar que vuelva a abandonar. De lo contrario, la idea de la composición integral se convertiría literalmente en desintegración. La convergencia de música y pintura abre también, en todo caso en música, la posibilidad de un craso infantilismo; éste sólo puede evitarlo en la medida en que, en cuanto expresión de una descomposición, lo refleje en sí misma, por así decir, lo componga exhaustivamente.

Mediante la pura transformación del medio tiempo en sí en un material, tanto como mediante la reducción de lo que en él sucede a materiales sonoros, se abre paso la espacialización: el espacio sería lo mismo que el material absoluto. Pero la dificultad abismal, verdaderamente, según la fórmula de Messiaen, el techo de la evolución más reciente, ha de buscarse en el hecho de que el tiempo, por su propia naturaleza, no cabe justamente forzarlo a la identidad con el espacio, de que lo organizado mediante la organización del tiempo no es simultáneo, sino sucesivo; la situación no puede expresarse de ningún otro modo en absoluto que como tautológica. La naturaleza del tiempo implica, en contradicción con Kant, que siempre se lo refiera a lo temporal, que no sea una forma sin más independiente de esto, pura y por ende «atemporal». La comprensión hegeliana de la no-identidad en la identidad afirma su derecho también en el núcleo de la estética. Si, con toda razón, la tendencia a la espacialización de la música se rebela contra el decreto que insiste en las invariantes de la naturaleza antropológica de los sentidos, en que el ojo sigue siendo el ojo, el oído el oído, no por ello puede, ansiosa de identidad, desconocer al otro de ella. Compositivamente esto significa, sin duda, que la música no se ha de organizar meramente desde arriba, desde la construcción, sino igualmente desde abajo, desde el impulso intratemporal individual. Ésa es la verdadera intervención del sujeto en la música como una determinación objetiva de ésta.

En el cuadro todo es simultáneo. Su síntesis consiste en que se ensamble lo que en el espacio está yuxtapuesto, en que se trasponga el principio formal de la simultaneidad a la estructura de la unidad determinada de los momentos plásticos. Pero, en cuanto proceso en la cosa misma y en absoluto meramente en el modo de su producción, éste es esencialmente un proceso de relaciones de

tensión. Si faltan éstas, si los momentos plásticos no quieren separarse, si ni siquiera se contradicen, meramente hay un agregado preartístico, no una síntesis. Sin embargo, no cabe en absoluto pensar la tensión sin el momento de lo temporal. Por eso el tiempo es, más allá del empleado en su producción, inmanente al cuadro. No menos lo son la objetivación y la igualación de la tensión en el cuadro-tiempo sedimentado. En el contexto del capítulo sobre el esquematismo, Kant llama la atención sobre el hecho de que incluso al puro acto de pensar le pertenece el discurrir de la serie temporal como condición necesaria de su posibilidad, no sólo a la consumación empírica de ese acto. Cuanto más enfáticamente se presenta un cuadro, tanto más tiempo hay acumulado en él.

Si se quiere aclarar la relación igualmente constitutiva de la música con el espacio, ni siquiera es necesario reflexionar sobre el hecho de que la música tiene lugar en el espacio y de que aquello por lo que se interesan algunas composiciones contemporáneas, las relaciones espaciales, cae en el fenómeno musical mismo. Baste recordar que a la música artística la escritura en notas le es esencial y no accidental. Sin escritura no habría ninguna música altamente organizada; la distinción histórica entre improvisación y musica composita coincide cualitativamente con la de lo laxo y lo perentoriamente articulado. Tal relación cualitativa de la música con sus signos visibles, sin los cuales no podría ni durar ni construir la duración, muestra palpablemente al espacio como condición de su objetivación. Una y otra vez, de él también ha dado de siempre cuenta intermitentemente el procedimiento compositivo, desde el doble coro de San Marcos hasta Stockhausen. Sin embargo, incluso allí donde la música se olvidó del momento espacial, no se alienó del suyo. La orquesta de Bruckner no sería lo que desde un punto de vista puramente musical es si le faltara la cualidad de lo envolvente, del bosque sonoro que se aboveda en torno al oyente. Para la música, pues, la representación gráfica nunca es tampoco meramente signos, sino siempre también en no pocas cosas semejante a ella, como antaño los neumas. A la inversa, la obstinada objetualidad de la pintura, que no se abolió sino tardíamente y no más allá de toda duda, se ha de pensar juntamente con el tiempo. Los objetos dispersos en el cuadro, transpuestos del mundo empírico, son, como éste, intratemporales. Del tiempo

introducen en el cuadro más que meramente asociaciones y por tanto justamente el elemento cuya antítesis al principio puramente pictórico activa la fuerza del cuadro. Su espacialidad presuntamente apriorística no es solamente tal, sino siempre, al mismo tiempo, resultado; el espacio absoluto del cuadro es un diferencial temporal, el instante en que lo temporalmente disparejo se concentra. No existe simultaneidad sin tiempo. Si hoy en día, como muestra el término écriture , la pintura se aproxima a la escritura, eso nada más quiere decir que, como todo lo subcutáneo en el arte actual, la temporalidad latente en el cuadro trasluce; quizá porque el cuadro no está ya a la altura del tiempo. Abandona la ilusión de la atemporalidad absoluta junto con otras ilusiones. La escritura es algo atemporal en cuanto imagen de algo temporal. Lo mismo que lo fija, es retrotraducida en tiempo por el acto de lectura que prescribe. «Es cierto que el lenguaje del arte sólo se puede comprender en la más profunda relación con la teoría de los signos[3] .» Ya la contemplación adecuada de un cuadro sabe, más allá de la trivialidad, que también lo que como algo absolutamente espacial cuelga de la pared sólo se puede percibir en continuidad temporal. La contemplación apropiada del cuadro en que termina la detención ante él despierta, idealiter, el tiempo implícito en el cuadro. Lo que ingenuamente se dice de que bajo una intensa mirada un cuadro, la piel de una mujer desnuda de Rubens, empieza a vivir apunta más que sólo el hecho de que se toma por vivo lo representado. Ese caso será difícil que se dé, no seguramente en cuadros importantes. Lo que vive es más bien esto mismo, lo pintado, no lo que aparece pintado.

Si pintura y música no convergen por asimilación, sí se encuentran en un tercer ámbito: ambas son lenguaje. «Hay un lenguaje de la escultura, de la pintura, de la poesía. Así como el lenguaje de la poesía está fundado, si bien no sólo sí en todo caso, en el lenguaje de nombres del hombre, es sin duda igualmente concebible que el lenguaje de la escultura o de la pintura esté fundado en ciertas especies de lenguajes de cosas, que en ellas se halle una traducción del lenguaje de las cosas a un lenguaje infinitamente superior pero sin embargo quizá de la misma esfera. Se trata aquí de lenguajes no de nombres, no acústicos, de lenguajes del material; por lo cual se ha de pensar en la comunidad material

de las cosas en su comunicación [4] .» La convergencia de los medios de comunicación la hace manifiesta la emergencia de su carácter de lenguaje. Pero esto es lo contrario de una gestualidad del lenguaje, de un comportamiento lingüístico; de la música o la pintura en tanto que quieren contar alguna cosa. Éstas hablan a través de su constitución, no por el hecho de exponerse; hablan tanto más claramente cuanto más profundamente han sido elaboradas en sí mismas, y las figuras de su elaboración son su escritura. Lo que aquí como allí se puede con razón llamar así es el rasgo acuñado, el carácter inmanente, no la comunicación de algo exterior a esa complexión de la obra. La semejanza con el lenguaje aumenta con la disminución de la comunicación. La supresión de la intención por la producción del artefacto –«hacer cosas de las que no sabemos lo que son»– confiere a la obra su carácter de signo. Se convierte en signo en virtud de una ruptura entre ella y todo lo designado. La écriture en música y en pintura no puede ser ninguna escritura directa, sino solamente cifrada; de lo contrario se queda en la imitación. Por eso la écriture es de esencia histórica: moderna. Se libera mediante lo que en pintura, con una expresión fatal, se solía llamar abstracción, la prescindencia de la objetualidad; en música, mediante la desaparición de sus momentos imitativos, no sólo de los programáticamente descriptivos, sino también de la expresividad tradicional, la cual ha menester firmes convenciones entre lo expresado y sus representantes. Es evidente que, de hecho, la pintura y la música se han emparentado tanto más cuanto más hondamente se extrañan del ánimo inocuo mediante lo que se llama abstracción. Se convierten en escritura mediante la renuncia a lo comunicativo, que en ambos medios es precisamente lo en verdad alingüístico porque sugiere algo querido de modo meramente subjetivo. Pero lo que con razón se siente en ambos medios como abstracción depende del principio constructivo. En la medida en que éste somete a la obra, priva a la obra de comunicar algo como símbolo. El principio de construcción querría pergeñar la obra como escritura a partir de su propio lenguaje, en pintura como en música.

Sin embargo, su convergencia no ha de suponerse únicamente en el principio de construcción. Más bien en la polarización que en pintura como en música tiene lugar entre los dos momentos que en el arte tradicional se conjugan en una síntesis ilusoria; por un lado,

justamente en lo constructivo, que en pintura se enajena de los objetos conocidos y en música del idioma conocido; por el otro, en una forma modificada de lo expresivo. Pues la pintura no objetual, como la música liberada de la tonalidad, que se abandona a su impulso, tiene afinidad con la expresión pura; no sólo independientemente de la relación significativa con algo por expresar, sino también de la relación hermanada con ella de un sujeto que se expresa, idéntico consigo. Esta afinidad se hace evidente como ruptura entre signo y significado. Lo que en pintura y música va tanteando ahí su expresión hace ya tiempo que no es aquel yo sintetizador que se comporta como si dominara sin fisuras tanto el material como a sí mismo en la forma. Ambas artes se convierten en esquemas de un lenguaje no subjetivo. Pero como éste está velado, como no es inmediatamente presente y posible, se apropia lo fragmentario, lo jeroglífico, lo que en los orígenes de la écriture pictórica, en Paul Klee, ejerce su fascinación hasta hoy. Si a la pintura o a la música simplemente se las despojase del momento expresivo, el de una expresión sin algo fijo que expresar; si la obra ya no estuviera en tensión con algo que no es su fenómeno mismo y que no se oculta ni en la unidad simbólica en ella ni en algún otro lugar en el exterior, entonces se perdería el carácter de escritura. La obra regresaría, como incontables veces sucede hoy en día, a lo preartístico, ya no crepitaría. La palabra «crepitar» es tal vez la aproximación más tolerable a lo que habría que entender por carácter de escritura y por convergencia de pintura y música.

No sería erróneo llamar sismográfico a ese carácter de escritura. Lo produce el distante temblor que preanuncia las catástrofes. En el reflejo sobre él las artes se sobresaltan; las huellas de tales sobresaltos, que las obras conservan, son los rasgos de escritura en ellas. En cuanto tales sismogramas de lo involuntario, marcan la irrupción de aquellos tempranos procedimientos miméticos que preceden a todo el arte objetivado y que todo arte sueña secretamente con objetivar. Caracteres incisos, confieren duración a las fugaces emociones que rudimentariamente son todavía visibles en los seres humanos, por ejemplo en el rubor o la piel de gallina, sin entregarlas no obstante a la cósica racionalidad del signo vigente. Ésta se ha amalgamado, en una larga historia del arte, con el momento mimético. Pero también lo falsea. Pues no puede

llevarlo a una perfecta unidad con aquél. El momento mimético se falsea tanto más profundamente cuanto más han domado la expresión los sistemas estéticos de signos en cuanto convenciones. El kitsch no es más que la mímesis falseada por la objetualización. Sin embargo, incluso el retorno de lo indeformadamente mimético está conjurado en el momento racional del progreso artístico: de una disposición sobre el material que se aproxima a un absoluto. Mientras su material y sus formas objetualizadas sean heterogéneos al arte, se le contrapongan como extraños, el arte no puede abandonarse puramente a su impulso mimético. Sólo en la écriture es, gracias al material natural dominado, libre de hacerlo: la racionalidad es la condición inmanente de lo no-racional de un arte desarrollado. Éste es el umbral de su aspecto avanzado contra el arcaizante.

No faltan ya, de todos modos, en la tradición avisos de esa convergencia. Así, la teoría musical no ha podido en absoluto pasarse sin el término semióptico «color sonoro». No se necesita más que intentar sustituirlo por otra palabra, mas no se encuentra ninguna: como si con la dimensión del color, de la que la música sólo relativamente tarde tomó consciencia, la pintura hubiera penetrado profundamente en su constitución interna, y ciertamente a partir del instante en que se empezó a exigir la unidad de las dimensiones musicales y a articular como tales cada una de ellas. Color sonoro hubo ciertamente, por así decirlo casualmente, siempre; sin embargo, la reflexión sobre él, la disposición sobre él, es parte del examen del continuo musical, y ella, entre otras cosas, es la primera que da cuenta de la medida óptica mínima. Aún más tarde parece haber ocurrido algo análogo en la pintura. Kandinsky fue sin duda el primero en hablar de sonidos en sus cuadros. Pero ello muestra precisamente hasta qué punto es difícil la ecuación entre ambas esferas. «Color sonoro» tiene algo de forzado, «sonidos plásticos» evoca algo de las artes decorativas modernistas, como la música de sonidos coloreados que se propagó durante los años veinte. Los juegos practicados bajo ese nombre y a los cuales es doblemente sensible quien se sabe seguro de la convergencia inmanente regresan a aquella sinestesia que el arte de mediados del siglo xix conoció con una diferenciación creciente, el Tristán y Baudelaire. Lo malo de la sinestesia coincide con lo no objetivo; cae

bajo el veredicto de Loos. Quien la erige como principio estaría diciendo dos veces, acoplando los diferentes medios y explotando analogías por lo demás cuestionables entre algunos de sus fenómenos, lo que ya se dijo una vez; tal como una trompeta irrumpiendo entre los instrumentos de cuerda suena más fuerte que cuatro. La convergencia de música y pintura es lo contrario de tal tautología. Se consuma en el decir mismo, no en lo dicho. Sin embargo, la música de sonidos coloreados, superflua y sectaria, anunciaba, como no pocas veces ocurría con tentativas apócrifas, una nueva experiencia genuina en una forma errónea. Incluso el programa schönbergiano de la melodía de timbres, cuya autenticidad no admite duda alguna, no está completamente libre de ese elemento apócrifo. El límite entre la relación inmanente de uno de los medios con el otro y una unión sincrética en el estilo del Prometeo de Scriabin discurre, visto retrospectivamente, como aquel entre el Jugendstil y el Expresionismo. La obra de arte total de Wagner y sus derivados fueron el sueño de aquella convergencia como utopía abstracta, antes de que los medios mismos la permitieran. Fracasó por la mezcla de medios, en lugar de hacer la transición de uno a otro a través de sus propios extremos.

La dificultad tiene su fundamento en la cosa: en el hecho de que la convergencia no tiene su lugar solamente en los procedimientos, en las tensiones, en los momentos lingüísticos solamente en los cuales, por supuesto, se realiza, sino en el de que son los materiales mismos los que la urgen, pero hacen el ganso los artistas que la esperan de éstos en lugar del proceso de articulación. En música, quizá siguiendo el modelo de la notación, se habla inevitablemente de línea, con la iluminadora paradoja de que precisamente sólo en ella puede fijarse de modo espacial –gráficamente– la dimensión temporal; se habla también de volumen, esta vez en el sentido de aquella situación real en que la música, puesto que siempre aparece en el espacio, nunca deja de poseer también cualidades formales espaciales. Por otro lado, en pintura conceptos como armonía y disonancia de los colores no son meramente metáforas, aunque sólo sea debido a los colores complementarios. En pintura la tensión de lo momentáneo no se puede definir sino musicalmente, es decir, con giros temporales. Sin embargo, según sus premisas empíricas, en cuanto intraespacial, la música está relacionada con el espacio de

modo más patente que la pintura con el tiempo; eso puede ayudar a explicar no pocas disimilitudes entre ambos medios bajo el aspecto de su convergencia. Bajo el aspecto decisivo, el de lo totalmente conformado, apenas hay diferencia. Convergen como algo espiritual. Los límites establecidos entre el arte del espacio y el arte del tiempo uno frente al otro surgen de la necesidad de clasificar, de ordenar; se insiste especialmente en ellos en periodos de dominio de la estética clasicista. Ésta quiere romper la resistencia de lo heterónimo frente a la cultura unificadora tanto como, a la inversa, satisface la necesidad unificadora de la cultura por cuanto un ámbito dentro del cual se ponen límites confirma a su vez, mediante tal división interna misma, lo uno, el concepto supremo según el cual se divide. En las artes particulares siempre ha habido algo que se ha rebelado contra esta intención al mismo tiempo unificadora y limitadora. Por lo cual se puede percibir del modo más simple que –como en el Laocoonte de Lessing [5] – de la división se deducían criterios estéticos que, impuestos desde arriba, es decir, más allá de la constitución de la obra individual en sí, debían decidir categóricamente sobre su dignidad. La división de las artes mantenía una complicidad con esa sabiduría normativa que el academicismo siempre impuso a la necesidad artística concreta. Actualmente, el academicismo se sirve para ello de la reflexión psicológica; por ejemplo, de la apelación a la teoría de la Gestalt , cuyas leyes excluyen la percepción plena de sentido de la música atonal y con ello la inmersión en obras de arte monadológicas, libres de convenciones universales. Sin embargo, únicamente cuando resulta de su situación singular como sólo la atonalidad permite, existe la condición para que, no enjaulada ya en su género, la obra exceda a éste. La apelación al aparato perceptivo es tan poco vinculante como antaño lo fuera a las leyes supuestamente inmutables de lo bello y tan reaccionaria como éstas; hoy beneficia a compositores restauracionistas como Hindemith a costa de los avanzados. Con sólo que un único hombre pudiese representarse adecuadamente la música radicalmente emancipada y captar mediante el oído la conexión de sus momentos –y el número de quienes son capaces de hacerlo ya no es reducido–, bastaría para la refutación del tabú decretado por la psicología de la percepción; pero si ésta adujese el oído promedio de la mayor parte de los

hombres, pondría en juego, quizá sin percatarse, el momento social que impide a esa mayoría oír como por el momento sólo pueden hacerlo unos pocos. Éstos, sin embargo, demuestran que de ningún modo las cosas deben ser como son y no de otra manera que como son en el promedio actual, según invariantes de la constitución antropológica, la naturaleza eterna del hombre. Por principio habría que eliminar el adiestramiento social que mantiene a la mayoría en un nivel de oído superado, cambiar el oído. Nada impide que lo que sigue apareciendo como un privilegio, sólo que a los desfavorecidos les gusta demasiado considerarlo como una anomalía, sea compartido por todos. Pero la verdadera razón de la reciente falacia psicológica es que la música pertenece tan poco meramente a la percepción subjetiva como meramente a la física. Su objetividad la consigue mediando en sí musicalmente esos dos polos. Algo semejante debe de ser también el caso en pintura. Los intentos criticados a muerte ya por Hegel de concebir el arte como algo para otro en lugar de por sí se hacen tanto más ideológicos cuanto más relega la industria al arte a lo para otro.

Que el arte se puede comprender adecuadamente aun cuando no se acomode a las reglas de lo para otro, a saber, del sujeto receptor, refuerza la distinción entre la cosa misma determinable y experimentable y el mero contexto de interacción entre las obras y sus oyentes o contempladores. Por eso los esfuerzos por sintonizar el arte avanzado con la llamada teoría de la comunicación yerran el tiro; querrían, con la reflexión ingenua de muchos artistas prácticos, erigir como instancia crítica justamente aquello contra lo que se rebela el nuevo arte. En su riqueza y en su articulación, esto es, mediante la cualidad propia, no mediante la adaptación a la modestia preformada del receptor, le da lo suyo a éste. Del mismo modo que en el arte hoy todos los criterios dictados por los géneros han caducado –en la teoría estética Benedetto Croce lo ha reconocido mucho antes de que en la praxis artística se hubiera llegado tan lejos–, es presumiblemente la signatura estética de la época que incluso el supremo de estos criterios, que la obra de arte debe satisfacer el concepto más general de lo que defina su ámbito, esté siendo erosionado. En la permanente transgresión de los límites y el deshilachamiento de las artes –el mismo plural «artes» suena ya obsoleto– se cumple la abolición de sus universales, su capitulación

ante la elaboración de cada individuo. En esto culmina la tendencia intraestética a la racionalización en cuanto el progresivo dominio de la naturaleza. Éste, como primacía del arte, reduce las diferencias cualitativas entre sus medios, las artes, hasta la irrelevancia. La convergencia de música y pintura se produce a costa de las diferencias meramente naturales en virtud de la supremacía de los procedimientos formativos que se manifiestan como principio idéntico con respecto a sus materiales.

Que los medios en cuanto écriture se muevan unos hacia otros lo motiva su propia determinación como desviación. Se convierten en escritura, dicho con un término de Kahnweiler, por déformation [6]; del objeto pictórico naturalista aquí, del idioma ahí. El carácter de escritura está ligado a la consciencia de la diferencia entre ambos, y ciertamente brusca. Las obras de arte son escritura en cuanto iluminadoras, y tal carácter repentino tiene tanto algo de temporal como algo de óptico la transparencia del fenómeno que en ella se produce. En cuanto escritura, las obras se enajenan de su cosicidad; en esto coinciden las de medios heterogéneos. Es cuestionable si, cuando el objeto cósico y el idioma cósico han desaparecido por entero, la écriture , y con ésta la convergencia, subsiste. Al calificar la deformación de «constructivista» [7], Kahnweiler podría haber identificado ya con ello una forma alterada de reacción: la que la reificación confiere a la obra en sí misma sin consideración de algo exterior a ella, a fin de salvar el instante de la escritura reteniéndolo en la duración. Aquí como allí, «construcción» ya no significa en absoluto algo distinto. Los procedimientos de la construcción empiezan a hacerse conmensurables. De hecho, pintura y música convergen como construcción; pero la écriture se hace más enigmática con el progreso de este proceso, si es que no se extingue incluso.

El concepto estético de construcción, mientras tanto establecido hasta la obviedad, deriva de lo visible. Inicialmente pudo haberse tomado prestado de las construcciones en hierro. Pero tiene también su modelo insensible en la filosofía, y ciertamente en Schelling, donde coincide con el estético en la medida en que exige que un material heterogéneo –en Schelling justamente esa naturaleza que en el Kant de la Crítica de la razón pura sigue en cuanto caótica vedada a los esquemas de orden meramente

impuestos desde fuera– sea construido en sí, según su propia esencia. La naturaleza misma sería un aspecto de la subjetividad. Debe demostrarse como idéntica a su material al punto de tener el arte como ideal. En la técnica lo mismo que en la filosofía, el concepto de construcción está tomado de las matemáticas. Éste quiere establecer orden racional en el material, pero con el secreto supuesto de que las condiciones de tal posibilidad, cuando no los mismos principios de construcción, estarían también preformados en el material. De ahí que el concepto de construcción que favorece la convergencia se haga tanto más poderoso cuanto más directamente confrontadas se encuentren las artes con el material desnudo con el que trabajan, sin el estrato intermedio de un objeto o de un idioma: unidad no mediante un tercero exterior a la cosa. El concepto de construcción no emigró entonces hasta el final a la música, donde por mor de su carácter no objetual resultaría mucho más evidente; pero la ideología irracionalista, tal como sobre todo se desarrolló y se dio en Alemania, saboteó el concepto musical de construcción.

Al alcanzar la tendencia progresiva un extremo, se transforma dialécticamente en algo arcaico y ásperamente opuesto a la progresiva dominación de la naturaleza. Si el arte es la rememoración de la naturaleza en medio de la dominación de la naturaleza, no puede satisfacer a ambas de un modo puro, sin fisuras; de ahí su imperfección. Que las relaciones entre música y pintura no sólo son las de los procedimientos, sino también de los materiales –y ambas están siempre, inevitablemente, mediadas en sí–, atañe al fenómeno de la convergencia. En éste aflora, y con qué fuerza, el impulso mimético de antaño, emparentado con el momento caótico en el origen del arte, sin el cual éste no existiría en absoluto, que ha tenido que resistir contra aquella limpia separación, el estigma dejado por el orden racional. Hoy, afinidades como la de lo musical y lo teatral nos permiten sentir todavía algo de la antigua indivisión. Con la convergencia actual, con la radicalización del concepto de arte frente a las artes, alborea al mismo tiempo un estado que, más avanzado que las artes, regresa más atrás del arte como rama. Las obras oscilantes entre modelos y organismos de no pocos pintores que por su parte tienden a lo tridimensional cuya ilusión la pintura a-perspectivista abolió

anuncian eso. No en vano su hormigueo interior es tan musical. El máximo progreso estético se imbrica con la regresión. Lo que sea del arte depende de si su progreso sigue dominando el momento regresivo, o si sucumbe a él con aquella bárbara literalidad que en la misma medida triunfa en el culto del procedimiento absoluto que en el del material absoluto. Tal regresión, que no supera el concepto de arte en algo más elevado, no se puede dejar de oír en muchos productos de la música más reciente; el músico no se sorprendería si de la pintura se dijera lo complementario.

[1] Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979): escritor de arte y marchante francés de origen alemán. Establecido en París en 1907, se interesó por los pintores Derain, Picasso, Braque, Gris, etc. En 1908 expuso las primeras obras cubistas y un año más tarde inauguró las ediciones de libros ilustrados por estos artistas. Con el pseudónimo de Daniel Henry escribió varias biografías y otros libros sobre teoría de la pintura. [N. de los T.] < <

[2] Cfr. Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik , Frankfurt am Main, ^{2} 1958, pp. 176 ss. (ahora también en Gesammelte Schriften , vol. 12, Frankfurt am Main, 1975, pp. 174 ss. [ed. cast.: Filosofía de la nueva música , en Obra completa , vol. 12, Madrid, Akal, 2003, pp. 166 ss.]). < <

[3] Walter Benjamin, Schriften [Escritos], Frankfurt am Main, vol. 2, 1955, p. 418 [ed. cast.: «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», en Ensayos escogidos , Buenos Aires, Sur, 1967, p. 102]. < <

[4] Loc. cit. < <

[5] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781): dramaturgo y crítico alemán. Principal exponente de la Ilustración en Alemania, representó al propio tiempo la superación de sus presupuestos estéticos. Creador del primer drama burgués alemán, en sus escritos prevalecen por un lado la supremacía religiosa de una conciencia lúcida y tolerante por encima del poderío eclesiástico cristiano y del dominio político, por otro la crítica de las rígidas convenciones dramáticas francesas. Estas teorías encuentran aplicación práctica

en sus obras dramáticas. Así, Nathan el sabio (1777) constituye un apasionado canto a la tolerancia y la Dramaturgia de Hamburgo (1767-1769) combina la recuperación revisionista de la Poética de Aristóteles con la exaltación de Shakespeare. En el Laocoonte (1766) se ocupa de las relaciones entre pintura y literatura. [N. de los T.] < <

[6] Daniel-Henry Kahnweiler, Confessions esthétiques [Confesiones estéticas], París, 1963, p. 176. < <

[7] Loc. cit. , pp. 175 ss. < <

Apéndice

Para una selección de Figuras sonoras

El siguiente texto, escrito a comienzos de julio de 1969, es uno de los últimos del autor. Lo redactó para una selección de las Figuras sonoras que en noviembre de 1969 apareció en la serie rowohlts deutsche enzyklopädie[1] bajo el título «Puntos neurálgicos de la nueva música». Adorno correspondió a la práctica habitual en la serie de añadir a cada volumen una «Introducción en la problemática de la que el tema deriva aconsejada para una lectura previa» con este «Epígrafe enciclopédico “Para una selección de los textos”». El título de la presente edición se debe al editor.

Los artículos que reúne el volumen enciclopédico son aquellos de Figuras sonoras que tratan sobre cuestiones de la nueva música. El título «Puntos neurálgicos» quiere decir que no se pretende una integridad sistemática, ni se desarrolla siquiera una estructura teórica coherente, sino que más bien se intenta, a propósito de algunos problemas aislados escogidos por su relevancia, arrojar luz sobre el complejo global de la nueva música. Este principio no está de ningún modo alejado del procedimiento enciclopédico. Por descontado, se presupone, como concepción teórica fundamental, la Filosofía de la nueva música . Con respecto a ésta, cada uno de los artículos se esfuerza en gran medida por llevar más allá un pensamiento diferenciador. Quizá puedan ayudar a corregir lo que tal vez en la teoría original era demasiado sucinto.

La publicación de hace diez años definió el concepto de la nueva música de una manera hasta cierto punto muy amplia. No incluyó solamente a los maestros de la Segunda Escuela de Viena, sino que históricamente se remontó en múltiples ocasiones más atrás de éstos, para, no obstante, en el texto «Criterios» ocuparse del estado inmediatamente actual de la composición.

«Nueva música, interpretación, público» sirve, además de para la crítica de la desproporción entre reproducción y piezas avanzadas y para la explicación de la insuficiencia de muchas interpretaciones, también para la modificación de una tesis sumamente difundida y plausible: la de la radical alienación entre nueva música y público. Sin negar el hecho de tal alienación, se analiza su fijación teórica

como síntoma de la misma consciencia reificada que separa al público de la música cualitativamente moderna. Se apunta la posibilidad de despertar al público de la consabida letargia mediante la espontaneidad de la praxis interpretativa: la interpretación como momento de una praxis transformadora. Tampoco la alienación entre público y nueva música es, en cuanto algo devenido, nada definitivo: no son inconcebibles las intervenciones; por supuesto, adónde llevan en el marco social existente es cuestionable.

«Clasicismo, Romanticismo, nueva música» se rebela igualmente contra un cliché; aquel de la simple oposición de la modernidad al Romanticismo que durante décadas favoreció el culto reaccionario del pasado anterior. No sólo se concreta e intenta sustraer a la grosería del mero pensamiento estilístico las categorías pertinentes: también se remite a los impulsos objetivo-compositivos precisamente en el llamado Romanticismo, que desencadenaron la nueva música y asimismo perviven en ella tanto como tendían a la antítesis.

«Sobre la prehistoria de la composición serial» es una legitimación histórica de la nueva música y por tanto aún pertenece al ámbito de su apologética. No era en ella esencial el diagnóstico en cualquier caso inesperado de en qué medida la composición serial, que la consciencia predominante atribuye a un cálculo extramusical, estaba preformada en la música tradicional. Más importante es la comprobación de que las innovaciones de siempre difamadas como intelectuales derivaban de las urgentes necesidades de la problemática compositiva misma; de que están inmanentemente fundamentadas, no con la dudosa necesidad de «principios formales modernos» en el estado de disolución de las formas tradicionales.

Los artículos sobre Berg y Webern relacionan experiencias desarrolladas en los otros textos sobre la composición con compositores específicos y se esfuerzan por mediar entre la fisonomía de éstos y cuestiones de principio. En el ínterin apareció el libro del autor sobre Berg. En éste se trata más por extenso la conexión entre el contenido objetivo de sus obras y sus procedimientos técnicos.

«La función del contrapunto en la nueva música» trata un

problema central de la nueva música: si y cómo, tras la derogación de la armonía tradicional, cabía ganar, puramente a partir de la textura compositiva, aquella clase de perentoriedad que otrora, y en gran medida aparentemente, el esquema del bajo continuo garantizaba. Se constituye como el espacio compositivo. Mediante relaciones sumamente densas en el interior de las obras, éstas abarcan también, en cuanto casos individuales absolutos, más allá de sí mismas y generan un medio que es estrictamente el suyo pero al mismo tiempo les confiere más que su mero ser ellas mismas. El artículo, en lo esencial dedicado al fenómeno Schönberg, se ha vuelto en cierto sentido más histórico que los otros; la evolución serial y luego aleatoria ha eliminado, como apenas cabía aún prever en 1957, la dimensión contrapuntística. A cambio, el artículo aclara, por supuesto, no pocas cosas sobre Bach. Por lo demás, gira en torno a un problema que hasta hoy al autor le parece no resuelto por parte de los compositores: cómo la configuración compositiva individual produce la forma sin refugiarse en ninguna clase de tipos. Ése es, sin duda, el sentido central del procedimiento en los grandes contrapuntistas Bach y Schönberg. Quizá queda sin decidir si la abolición del contrapunto llevada a cabo por amor de la integración incorpora verdaderamente hoy en día una forma superior de composición o si desemboca en una involución; en todo caso, aún no es visible ningún procedimiento en el que lo abolido estaría al mismo tiempo también conservado.

El último y más extenso artículo [«Criterios de la nueva música»] trata los problemas de la música contemporánea más en general, bajo el punto de vista de cómo se ha de juzgar perentoriamente sobre la calidad de las composiciones, la cual extrae la plena consecuencia de la situación del «nominalismo» musical –por tanto, de la inaplicabilidad fundamental de todos los tipos del lenguaje musical previamente dados–. El arranque es dialéctico, por ejemplo lo mismo que una teoría universal de lo radicalmente particular. La cuestión se remonta a la Crítica del juicio kantiana, pero que sólo ahora la praxis artística ha recuperado totalmente. La categoría del contexto musical de sentido ocupa una posición central junto con las dificultades en que se ha visto envuelta. La temática puede interpretarse también de tal modo que la música no sea ya capaz de objetivar sentido en el fenómeno

estético, sino que, a la inversa, afronta el problema de cómo una forma musical en sí objetivamente determinada recibe sentido. No se oculta lo desesperado de la cuestión. Sólo que, sin embargo, al hacerse consciente y ser arrostrado, en virtud de una reflexión imperturbable se ha de seguir sin duda componiendo, a pesar de que la necesidad de ello no cabe despacharla desde un punto de vista práctico como obsoleta. Los «Criterios», no obstante, no perseveran en la zona de tales ponderaciones generales, sino que tratan de ahondar hasta en conceptos musicales muy concretos, como el de «carácter» o de nivel formal. El texto, análogamente a como el de «Vers une musique informelle», escrito con posterioridad, conduce de los esfuerzos inmanentemente musicales del autor a aquellos que plantea una teoría estética; ésta presupone a aquél.

Cada uno de los ensayos constituye en sí una unidad; entre ellos no impera la continuidad de un curso de pensamiento. Los ensayos, sin embargo, se refieren unos a otros. La constelación en que aparecen habría de poderse leer como una idea de la nueva música que incluye su autocrítica.

[1] «Enciclopedia alemana de Rowohlt». [N. de los T.] < <

Música, lenguaje y su relación en la composición actual

La música es semejante al lenguaje. Expresiones como idioma musical o entonación musical no son metáforas. Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia lo interior, pero también hacia lo vago. Quien toma a la música literalmente como lenguaje, yerra.

La música es semejante al lenguaje en cuanto secuencia temporal de sonidos articulados, que son más que meramente sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. Lo dicen tanto más enfáticamente cuanto de superior índole es la música. La secuencia de sonidos es afín a la lógica: existe lo correcto y lo falso. Pero lo dicho no se deja desprender de la música. Ésta no constituye ningún sistema de signos.

La semejanza con el lenguaje se extiende desde el todo, desde el contexto organizado de sonidos significantes, hasta el sonido singular, el tono como umbral de la mera existencia, el puro portador de expresión. La música es análoga al habla no sólo como contexto organizado de sonidos, semejante al lenguaje, sino en el modo de su estructura concreta. La teoría tradicional de las formas musicales conoce la frase, el sintagma, el periodo, la puntuación; pregunta, exclamación, oraciones subordinadas se encuentran por doquier, las voces se elevan y se hunden, y en todo ello el gesto de la música es tomado de la voz que habla. Cuando Beethoven exige la interpretación de una bagatela del Op. 33 «con una cierta expresión parlante», sólo subraya, reflexivamente, un momento omnipresente de la música.

Se suele buscar lo diferenciador en el hecho de que la música no conoce el concepto. Pero no pocas cosas en ella están bastante cerca de los «conceptos primitivos» de los que trata la teoría del conocimiento. Utiliza siglas recurrentes, que fueron acuñadas por la tonalidad. Si no conceptos, ésta sin embargo hizo madurar vocablos: ante todo los acordes que entran una y otra vez con idéntica función, también enlaces rutinarios como los de los grados de

cadencia, a menudo incluso floreos melódicos que circunscriben la armonía. Tales siglas generales son capaces de entrar en el contexto particular concreto cada vez. Ofrecen espacio para la especificación musical como el concepto para lo individual y al mismo tiempo, de manera parecida a lo que sucede en el lenguaje, son curadas de su carácter abstracto por la fuerza del contexto. Sólo que la identidad de estos conceptos musicales se halla en su propia existencia, no en algo denotado por ellos.

Su invarianza ha sedimentado como si fuera una segunda naturaleza. Ella le hace así de difícil a la consciencia la despedida de la tonalidad. Pero la nueva música se apoya en la apariencia de tal segunda naturaleza. Las fórmulas coaguladas y su función las elimina en cuanto mecánicas. Sin embargo, no es la semejanza con el lenguaje en general, sino sólo la reificada, la que abusa del elemento individual como si fuera una ficha, un portador descualificado de significados subjetivos no menos petrificados. También musicalmente se corresponden subjetivismo y reificación. Pero su correlación no circunscribe de una vez por todas la semejanza de la música con el lenguaje en general. Hoy en día la relación entre lenguaje y música se ha hecho crítica.

Por comparación con el lenguaje significativo, la música sólo es lenguaje en cuanto de un tipo totalmente diferente. En éste estriba su aspecto teológico. Lo que dice está al mismo tiempo determinado y oculto en el mensaje. Su idea es la figura del nombre divino. Es oración desmitologizada, liberada de la magia de la influencia; el intento humano, vano como siempre, de nombrar el nombre mismo, no de comunicar significados.

La música aspira a un lenguaje sin intenciones. Pero no se separa concluyentemente del lenguaje como si de otro reino se tratara. Impera una dialéctica: las intenciones la imponen por doquier, y por cierto que no sólo desde el stile rappresentativo , que guió la racionalización de la música para que dispusiera de su semejanza con el lenguaje. Una música sin ningún significado, el mero contexto fenoménico de los sonidos, se parecería acústicamente a un caleidoscopio. Por el contrario, en cuanto significar absoluto dejaría de ser música y se convertiría falsamente en lenguaje. Las intenciones le son esenciales, pero sólo en cuanto intermitentes. Remite al verdadero como a un lenguaje en el cual el contenido

mismo se manifiesta, pero al precio de la univocidad que se convertiría en los lenguajes significativos. Y como si ella, el más elocuente de todos los lenguajes, hubiera de ser consolada de la maldición de la multivocidad, su momento mítico, afluyen a ella las intenciones. Una y otra vez muestra que significa y que significa de manera determinada. Sólo que la intención al mismo tiempo está siempre velada. No en balde, precisamente Kafka le reservó un lugar en algunos textos memorables como nunca antes la poesía había hecho. Él procedió con los significados del lenguaje hablado, significativo, como si fuesen los de la música, parábolas interrumpidas; en contraste extremo con el «musical», la imitación de efectos musicales y la entonación musical de las lenguas extrañas, por ejemplo, de Swinburne o Rilke. Ser musical significa interiorizar las intenciones relampagueantes sin perderse en ellas, sino refrenándolas. Así se forma el continuo musical.

Esto remite a la interpretación. Música y lenguaje exigen ésta en la misma medida, pero de modos completamente diferentes. Interpretar un lenguaje significa entender un lenguaje; interpretar música, hacer música. La interpretación musical es la ejecución, la cual retiene en cuanto síntesis la semejanza con el lenguaje y al mismo tiempo anula todo lo individual semejante al lenguaje. Por eso la idea de la interpretación pertenece a la música misma y no le es accidental. Pero hacer música correctamente significa en primer lugar hablar su lengua correctamente. Ésta exige imitar, no descifrar. Sólo en la praxis mimética, que por supuesto puede ser sublimada como imaginación muda a la manera de la lectura silenciosa, se abre la música; nunca es una contemplación que en su ejecución la interprete independientemente. Si en el lenguaje significativo se quisiese comparar un acto con el musical, éste sería más bien la copia de un texto que su captación significativa.

En contraste con el carácter cognitivo de la filosofía y la ciencia, en arte los elementos que se juntan para un conocimiento no se unen en absoluto para el juicio. Pero ¿es de hecho la música un lenguaje sin juicios? Entre sus intenciones, una parece la más urgente: «Esto es así»; la que juzga, ella misma confirmación sentenciadora de algo sin embargo no dicho explícitamente. En los instantes supremos, por supuesto incluidos los más violentos, de la gran música, como al comienzo de la recapitulación del primer

movimiento de la Novena sinfonía , esta intención se expresa claramente a través de la pura fuerza del contexto. Parodiada resuena de nuevo en piezas secundarias, como aquel Preludio en do sostenido menor de Rachmaninov, que martillea el «esto es así» desde el primero al último compás, sin que aquí ningún devenir desemboque en ese ser que abstractamente y en vano es reforzado. La forma musical, la totalidad en que un contexto musical cobra el carácter de lo auténtico, apenas se puede separar del intento de prestarle el gesto del juicio al medio desprovisto de juicios. En ocasiones el éxito es tan rotundo, que el umbral del arte apenas resiste el asalto de la lógica voluntad de dominio.

Así se encuentra uno con el hecho de que la diferenciación entre música y lenguaje no se explica por ninguno de sus rasgos individuales, sino sólo por el todo de su contexto. O más bien por su orientación, por su «tendencia», usada la palabra simplemente haciendo el máximo hincapié en el telos de la música. El lenguaje significativo querría decir el absoluto de manera mediada, y se le escurre en cada intención individual, abandona a cada una tras de sí en cuanto limitada. La música lo encuentra inmediatamente, pero en el mismo instante se oscurece, del mismo modo que una luz demasiado fuerte deslumbra los ojos, los cuales ya no pueden ver lo completamente visible.

Finalmente, la música también se muestra semejante al lenguaje en el hecho de que, fracasando lo mismo que el lenguaje significativo, es enviada por el equivocado camino de la mediación infinita a fin de conseguir lo imposible. Sólo que su mediación se despliega según una ley distinta de la del lenguaje significativo: no en los significados que remiten los unos a los otros, sino en su mortal absorción por un contexto que es lo único que salva al significado del cual aquél se escapa en cada movimiento individual. La música rompe sus dispersas intenciones por su propia fuerza y las deja reunirse para la configuración del nombre.

A fin de distinguir la música de la mera sucesión de estímulos sensibles, se la ha llamado un contexto de sentido o estructurado, y en la medida en que en ella nada está aislado, en que todo se halla en contacto físico con lo próximo y espiritual con lo lejano, en el recuerdo y la esperanza, se pueden dejar pasar esas palabras. Pero el contexto no es de sentido, como el que el lenguaje significativo

instaura. El todo se realiza contra las intenciones, las integra mediante la negación de cada una de ellas, que no pueden ser fijadas. La música en cuanto totalidad rescata las intenciones, no diluyéndolas en una intención más abstracta, superior, sino disponiéndose, en el instante en que las derriba, a la evocación de lo no intencional. Así, es casi lo contrario de un contexto de sentido, incluso allí donde pone a uno frente al ahí sensible. De lo cual resulta para ella la tentación de sustraerse por el propio poder absoluto a todo sentido: comportarse como si el nombre fuera de hecho inmediato.

Heinrich Schenker ha cortado el nudo gordiano de la vieja controversia y se ha declarado contra la estética de la expresión lo mismo que contra la estética formal. En vez de lo cual ha apuntado, por lo demás del mismo modo que el Schönberg por él vergonzosamente subestimado, un concepto de contenido musical. La estética de la expresión confunde las intenciones individuales, que se escapan por su multivocidad, con el contenido sin intenciones del todo; la teoría de Wagner se queda corta porque el contenido de la música se lo representa según la expresión difundida hasta el infinito de todos los instantes musicales, mientras que el decir del todo es algo cualitativamente diferente de cada significar individual. Una estética consecuente de la expresión termina en la seductora arbitrariedad de atribuir lo entendido efímera y contingentemente a la objetividad de la cosa misma. Pero la tesis contraria, la de las formas sonoramente movidas, desemboca en una excitación vacía o en la mera existencia de lo que suena, que prescinde de aquella referencia de la figura estética a lo que ella misma no es y sólo a través de lo cual se convierte en forma estética. Su crítica simple y por ello renovadamente popular del lenguaje significativo la paga al precio de lo artístico. Así como la música no se agota en las intenciones, tampoco a la inversa se encuentra ninguna en la que no figuren elementos expresivos: incluso la ausencia de expresión llega a ser en la música expresión. «Sonoro» y «movido» son en música casi lo mismo, y el concepto «forma» no aclara nada de lo oculto, sino que meramente desplaza la pregunta por lo que se representa en el contexto sonoramente movido, por lo que es más que sólo forma. La necesidad específica, la lógica inmanente de aquella ejecución, se escapa: se convierte en

mero juego, en el cual literalmente todo podría ser de otro modo. Pero el contenido musical es en verdad la plenitud de todo lo que subyace a la gramática y la sintaxis musicales. Cada fenómeno musical remite más allá de sí mismo gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza. La quintaesencia de tal trascendencia de lo musicalmente individual es el «contenido»: lo que sucede en música. Pero si la estructura o la forma musicales deben ser más que esquemas didácticos, entonces no abarcan el contenido externamente, sino que son la propia determinación de éste en cuanto la de algo espiritual. La música tiene pleno sentido cuanto más completamente se determina de este modo; no ya cuando sus momentos individuales expresan algo simbólicamente. Su semejanza con el lenguaje se cumple distanciándose del lenguaje.

Música y lenguaje están en tensión mutua en la música misma. Ésta no es reducible ni al mero ser-en-sí de sus sonidos ni a su mero ser para el sujeto. La música es un modo velado de conocimiento para sí misma y para los conocedores. Pero en todo caso tiene tanto en común con la forma discursiva, que ni según el sujeto ni según el objeto se puede disolver, sino que ambos están mediados en ella. Lo mismo que las más elocuentes parecen aquellas músicas en las que más consecuentemente el ser del todo devora las intenciones particulares y se impone sobre ellas, así la objetividad musical es, en cuanto epítome de su lógica, inseparable de su semejanza con el lenguaje, de la cual extrae todo lo que en general es de esencia lógica. Hasta tal punto son complementarias esas categorías, que no se pueden, por ejemplo, sostener en la balanza si la música toma una distancia media entre ambas. Su éxito consiste más bien en la desinhibición con que se entrega a sus polos extremos. Esto se ha mostrado insistentemente en la historia de la nueva música. Donde ésta elude la tensión entre música y lenguaje, recibe su castigo.

El movimiento comprendido bajo el nombre de nueva música se podría representar fácilmente bajo el punto de vista de la alergia colectiva a la primacía de la semejanza con el lenguaje. Por supuesto, precisamente sus formulaciones más radicales seguían más bien el extremo de su semejanza con el lenguaje que aquel impulso hostil al lenguaje. El sujeto las dirigía contra la pesada carga de convencionalismos del material tradicional. Pero hoy se ve

que incluso aquellos que según la concepción tradicional eran aspectos subjetivistas de la nueva música tienen en sí un segundo momento que es opuesto al concepto que en el siglo xix hace las veces de título de semejanza de la música con el lenguaje, el de expresión. Se suele equiparar la emancipación de la disonancia con la necesidad desenfrenada de expresión, y el acierto de esta conexión lo confirma el desarrollo desde el Tristán hasta Erwartung de Schönberg, pasando por Elektra . Sin embargo, precisamente en Schönberg se anuncia muy tempranamente ya lo contrario. En una de sus primeras obras, la hoy popular Noche transfigurada , un acorde desempeña un papel que hace sesenta años hubiera escandalizado violentamente. No está permitido según las reglas de la teoría de la armonía: el acorde de novena en modo mayor es una inversión que coloca la novena en el bajo, de tal manera que el tono de la resolución, la prima de esa novena, viene a ponerse sobre ésta, mientras que la novena supuestamente es oída como mero retardo de la fundamental. Este acorde capaz de cambiantes resoluciones aparece repetido en la Noche transfigurada , y por cierto en cortes decisivos de la forma, de manera intencionadamente inorgánica. Produce cesuras en el idioma. Schönberg luego procede de manera semejante en la Primera sinfonía de cámara, con el acorde de cuartas que se ha hecho famoso aunque no figuraba en la teoría tradicional de la armonía. Se convierte en armonía guía y marca todos los cortes y empalmes importantes de la gran forma. Pero a estos sonidos, precisamente por el contexto, su valor expresivo no les es esencial. Más es ese contexto mismo el que es expresivo y «semejante al lenguaje». Tal elocuencia tiende a fluir, tanto que a la consciencia crítica de la forma del compositor debió de sonarle como un fluir de uno a otro sin resistencia. El material musical del cromatismo no contenía contrafuerzas de la articulación tan potentes como éstas exigían configuración plástica, «lógica» constructiva. De hecho, en el Tristán la articulación del cromatismo se había quedado en problema técnico, y en sus últimas obras Wagner sólo hasta cierto punto se hizo más sólido y restaurador al hacer que alternaran complejos diatónicos y cromáticos. De ahí acaban entonces por resultar fracturas, como aquella entre la salvaje parte principal de la Elektra straussiana y su conclusión en una feliz tríada. Schönberg despreciaba tal expediente. Por eso tuvo

que encontrar medios de composición que se elevaran por encima del deslizamiento cromático sin recaer tras él en lo indiferenciado. Y encontró en aquellos acordes extraterritoriales, todavía no poseídos por intenciones músico-lingüísticas, una especie de nieve virgen musical en la cual el sujeto aún no había dejado huella alguna. Con mucho acierto se comparó en una ocasión con un paisaje glaciar el campo de resolución, compuesto totalmente por acordes de cuartas, y su circunscripción melódica, del gran desarrollo de la Primera sinfonía de cámara . En el último movimiento del Cuarteto en fa sostenido menor los nuevos acordes son admitidos literalmente como alegorías de «otro planeta». La nueva armonía surgió, por consiguiente, tanto en el elemento de lo inexpresivo en sentido enfático como en el de la expresión, tanto en lo hostil al lenguaje como en lo lingüístico, si bien este elemento hostil al lenguaje, ajeno al continuo del idioma, sirvió una y otra vez él mismo a algo lingüístico de grado superior, a la articulación del todo. Si la armonía disonante no hubiese buscado siempre también lo inexpresivo, apenas habría sido posible su transición al dodecafonismo, en el cual, es más, los valores lingüísticos retroceden en un principio frente a los constructivos. Así de profundamente están imbricados los momentos antitéticos.

Pero esta imbricación no se ha realizado en toda la nueva música. Buena parte de ella se ha dispensado del esfuerzo dialéctico con consignas estilísticas y se ha sublevado contra el elemento lingüístico de manera meramente reaccionaria. No meramente al rencor inculto debió de sonarle la música del siglo xix y de principios del xx como si hubiera olvidado lo mejor; como si el progreso de la semejanza de la música con el lenguaje se hubiera pagado con la autenticidad misma de la música. El debilitamiento de las fuerzas constructivas y de la consciencia de la totalidad frente a los detalles dotados de alma en el Romanticismo fue inmediatamente equiparado con el incremento de expresión y de semejanza con el lenguaje. Mediante su mera extirpación se creyó recuperar lo perdido, sin propiamente hablando plantearse la exigencia de extraer lo mejor de aquel estado irrevocable de consciencia y de material. Se cayó en lo que Hegel habría llamado negación abstracta, una técnica de primitivización organizada, de mera supresión. Gracias a un tabú ascético contra todo lo lingüístico

de la música, se esperaba atrapar el puro en sí musical, una ontología musical en cierto modo, como un residuo, como si la verdad fuera aquello que sobra. Dicho de otro modo, se ha reprimido el siglo xix , en vez de emergiendo de él sobrepasándolo, tal como la Diótima de Platón describe la dialéctica: «Dejando lo que desaparece y envejece algo nuevo de la misma índole que él era» (Banquete, 208). Si realmente la semejanza de la música con el lenguaje se cumple alejándose la música del lenguaje, entonces es únicamente gracias a su movimiento inmanente, no por sustracción o asimilación a presuntos modelos musicales prelingüísticos, los cuales siempre acaban demostrándose a sí mismos como fases anteriores del proceso entre la música y su semejanza con el lenguaje.

El intento de abolir la semejanza de la música con el lenguaje se emprendió en dos direcciones. Una de ellas fue la de Stravinski. Mediante el arcaizante recurso a modelos musicales que se antojaban arquitectónicos y alejados del lenguaje y mediante un distanciamiento adicional que ahuyenta lo que de ellos suena hoy semejante al lenguaje, debe salir una música desprovista de intenciones, pura. Pero, no obstante, el carácter inintencional sólo se puede mantener violentando los orígenes buscados. Allí donde en los modelos aflora siempre la fuerza de gravedad del idioma musical, como en la secuencia regular o en las formas cadenciales, los modelos son deshilachados y torcidos para que no desautoricen el comienzo. El puro ser de la música se convierte así él mismo en artificio subjetivo. Las cicatrices que ésta deja tras de sí conllevan expresión, fermentos de un idioma constituido por una convención afirmada y de nuevo negada. El elemento paródico, y con él algo eminentemente mimético, algo por entero semejante al lenguaje, es inevitable para tal hostilidad al lenguaje. La música no pudo sostenerse en el ápice de su propia paradoja, en la cual otrora ejecutó los más asombrosos actos de equilibrio. Se ha adecuado a un historicismo ralo, y en su recepción por una consciencia musical más amplia ha caído en una pseudomorfosis beata, en un ademán no confirmado de lo confirmado. La suplantación de la negación paródica en cuanto positividad absoluta, liberada de la superestructura del sujeto, termina en mera ideología.

En su segunda, posterior forma, la rebelión contra la semejanza

de la música con el lenguaje no querría menos que en general desprenderse de la historia. Difícilmente se puede sobrestimar la ira contra el elemento músico-lingüístico: los prisioneros zarandean los barrotes de su prisión, o bien a los que callan el recuerdo del habla los lleva a la locura. Los rasgos de la música indeleblemente semejantes al lenguaje son proscritos en cuanto lo ajeno a la música, en cuanto mera desviación de su lógica inmanente, como si fueran inmediatamente su perversión con respecto al sistema de signos. En los tiempos heroicos de la nueva música la vehemencia de los intentos de ruptura –comparables a la propensión de la temprana pintura radical a reunir en sí materiales que se mofen de toda animación subjetiva, el protofenómeno del montaje– se declara como insurrección anárquica contra el contexto de sentido musical en general, por ejemplo en las erupciones del joven Kˇrenek en la época de su Segunda sinfonía . Mientras que en él este gesto sólo se manifiesta posteriormente en ciertos rasgos latentes de un componer a contracorriente, después de la Segunda Guerra Mundial algunos compositores jóvenes que provenían de experiencias como la del dodecafonismo evocaron y sistematizaron aquel propósito. De la observación, ya apuntada en la Filosofía de la nueva música , de que en Schönberg los elementos propiamente músico-lingüísticos, como los del contexto musical, son esencialmente los heredados de la tradición y entran por tanto en una cierta contradicción con las transformaciones del material, se extrae ahora la consecuencia de la tabula rasa . Quisieran liquidar absolutamente los elementos músico-lingüísticos, el contexto musical mediado subjetivamente, y crear relaciones entre sonidos gobernados exclusivamente por proporciones objetivas, es decir, matemáticas. La consideración hacia un sentido musical de alguna manera comprensible, hacia la posibilidad de la imaginación musical en general, queda suprimida. El resto se supone que es la esencia cósmicamente sobrehumana de la música. El mismo proceso de composición es finalmente fiscalizado: los diagramas sustituyen a las notas, las ecuaciones de sonidos producidos electrónicamente al acto de la composición, el cual acaba por aparecer como una arbitrariedad subjetiva.

Pero este objetivismo de la música se invierte. Lo que se figura superar el arbitrio del sujeto, ese momento evidente del por-lo-mismo-bien-poder-ser-también-de-otro-modo que desde que surgió

en el Romanticismo atemorizó a los músicos, los cuales al mismo tiempo lo promovieron, es idéntico a la reificación perfecta: lo que quiere ser pura naturaleza es idéntico a lo puramente hecho. La región ontológica más allá de la contingencia subjetiva se desvela como la dominación devenida absolutamente subjetiva de la naturaleza, como mera técnica en la que únicamente el sujeto de la dominación absoluta se aliena de la propia humanidad y al mismo tiempo se desconoce. Nada puede sonar más caprichoso que la música que proscribe el último capricho; la producción electrónica de sonidos, que se tiene a sí misma por la voz sin lenguaje del ser, se oye por de pronto como una algarabía mecánica. La utopía de un arte por así decir supraartístico, que por supuesto cabe tener al sospechosamente módico precio de la sustitución del esfuerzo subjetivo por procedimientos mecánicos enajenados, se precipita de nuevo en un bricolaje inculto, de índole análoga a los experimentos de una música cromática que una vez estuvieron de moda hace treinta años. La legalidad estética, cuya esencia es justamente lo opuesto a la causalidad, es confundida con ella; la autonomía con la heteronomía. De la ley natural tomada literalmente y además mal entendida se espera que sustituya la perentoriedad perdida del lenguaje musical, la ley estética. Pero la prohibición de todo lo, por remotamente que sea, semejante al lenguaje, de todo sentido musical por tanto, hace del producto absolutamente objetivo algo verdaderamente falto de sentido; objetiva y absolutamente indiferente. El sueño de una música completamente espiritualizada, que haya dejado atrás el estigma de la animalidad del ser humano, despierta en un rudo material prehumano y en una mortal monotonía.

La música sufre por su semejanza con el lenguaje y no puede escapar a ella. Por eso no se puede quedar en la negación abstracta de la semejanza con el lenguaje. El hecho de que la música, como lenguaje, remede; de que en virtud de su semejanza con el lenguaje proponga siempre un enigma al cual ella, en cuanto el lenguaje no significativo, nunca responde, no puede inducir a borrar aquel momento como mero engaño. Comparte con todo el arte el carácter enigmático de decir algo que se entiende y sin embargo no se entiende. En ningún arte se puede fijar con clavos lo que dice, y no obstante lo dice. Pero la mera insuficiencia rozará solamente el

principio del arte, sin por ello salvarlo en un otro, por ejemplo el conocimiento discursivo. Mientras la idea de una verdad no aparente sea irrenunciable para el arte, no le es posible a éste salir de la apariencia. Se aproxima más a la idea de lo carente de apariencia mediante la perfección de su apariencia en cuanto la suspensión despótico-impotente de ésta. La música se aleja del lenguaje al absorber su propia fuerza.

La alergia al elemento lingüístico de la música no se puede separar históricamente del abandono de Wagner. Se refiere, por emplear un símil procedente de la esfera wagneriana, a una herida que despierta el afecto más vehemente, algo incurable y al mismo tiempo culpable. De hecho, no meramente mediante la exigencia radical de una declamación de lo cantado ajustada al habla Wagner ha arrimado la música vocal al lenguaje de una manera incomparablemente más estrecha, y ciertamente de modo mimético, de lo que se había hecho nunca antes, sino que ha aproximado hasta la coincidencia la factura musical misma al gesto lingüístico. Lo que así perdió la música de despliegue autónomo y lo que ofrece como sucedáneo mediante la yuxtaposición repetitiva de gestos semejantes al lenguaje no necesita más glosa. Por supuesto, el antiwagnerianismo de estilo común se indigna menos por rasgos regresivos, compositivamente amorfos, que por los dinamitadores, por el desencadenamiento del lenguaje musical, por su emancipación de innumerables elementos convencionales que ya no resistían más el oído crítico, mientras que hoy se quiere con frecuencia recuperar aquella convención por la fuerza, por así decir desde fuera, como vínculo.

Pero, tras el hundimiento irreparable del cosmos de formas tradicional, fue únicamente la adaptación al lenguaje la que salvó para la música algo de aquella fuerza que ella poseía en el apogeo del intento beethoveniano por reconciliar una vez más al sujeto autónomo y las formas tradicionales emergidas de la subjetividad. La lingüistización de la música en Wagner no sólo maduró inopinados valores expresivos; no sólo proporcionó con ello al material musical una plétora de las cualidades más diferenciadas, a las cuales ya no puede renunciar, sino que la lingüistización de la música confirió a esta misma una dimensión de profundidad abismal. Estaba sin duda entreverada con lo contundentemente

trágico, con algo teatral y autoescenificado. Es fácil oponerle como metafísicamente más sustanciales a Bach, Beethoven, Mozart. Pero con ello sólo se acallará a duras penas la verdad de su hora. El abandono de la instauración positiva de un sentido metafísico que correspondía a la relación de Wagner con Schopenhauer era adecuado al estado de consciencia social del altocapitalismo; lo deshonesto de ello, la confusión turbia y desesperada de tal negatividad con la positividad de la redención, hacía cada vez más honor a la experiencia histórica sustentante que a la ficción de que uno sería respetado por esa experiencia. Pero en Wagner esta experiencia no permaneció libre de todo compromiso con una concepción del mundo, sino que impregnó la forma musical misma. La idea de la gran música, de la música como algo serio en vez de como ornamento o placer privado, sobrevivió al siglo xix únicamente gracias a la lingüistización wagneriana. La reciente negación de lo lingüístico en la música pone de manifiesto la necesidad de la debilidad, de sustraerse a aquella seriedad de la música en cuanto un «despliegue de la verdad». Solamente los hallazgos wagnerianos permitieron al Strauss intermedio y luego a Schönberg labrar el terreno del material musical hasta que fuese de nuevo capaz de una lógica autónoma por sí mismo y no por mera decisión. Sólo la música que una vez fue lenguaje trasciende su lingüisticidad.

Piénsese en las óperas de Alban Berg. En ellas impera una lógica musical autónoma junto a lo músico-lingüístico wagneriano. Pero ambos principios se producen alternativamente. La articulación puramente musical, la completa conformación dialéctico-sonatística a través de la cual Berg recupera exactamente lo que en Wagner se había sacrificado frente al Clasicismo vienés, resulta exitosa precisamente gracias a la inmersión sin reparos de la música en el lenguaje, en sentido literal y figurado. Si la música de Berg, a diferencia de las tendencias niveladoras constatables en los más diversos círculos de la nueva música, afirmó en medio de la unidad constructiva aquella pluralidad de contenidos musicales individuales que son lo único que hace de la unidad un resultado y sustancial, es sólo porque cada instante de su música obedece a intenciones del texto para, mediante la organización del contexto, desligar de nuevo a la música de esas intenciones. Con ello obtiene

algo que interviene, algo del divulgado proceso entre opuestos, y justamente eso es el carácter de seriedad.

De todos modos, la actitud de la música actual hacia la semejanza con el lenguaje se puede indicar de manera tan exacta, que se produce la figura de lo exigido. De siempre está abierta la diferencia entre el material sonoro racionalizado y descalificado bajo el nombre de dodecafonismo y las estructuras músico-lingüísticas –desde la gran forma hasta las unidades mínimas, los típicos gestos motívicos– que los compositores imperturbables y progresistas, Schönberg, Berg, Webern, produjeron con ese material y cuyas cualidades provienen de la tradición. Pero el problema –tomando por una vez en sentido estricto una palabra de la que tanto se abusa– consistiría en superar aquella divergencia mediante el desarrollo del proceso de composición.

Esto puede comenzarse por ambos polos. Por una parte, al material sonoro racionalizado, análogamente a como sucede con la idea de lo justo con el material en el ámbito de la arquitectura y de las formas conformes a fin, le urgen principios de configuración, un lenguaje musical de índole propia. Éste fue meramente desatendido porque se practicó la puesta a punto de aquel material como fin en sí. El hacerse superficial del desarrollo y de la variación en desarrollo, que se achacaron a la predisposición del material, remite a un componer por secciones, articulado según «entonaciones», a una estratificación de la gran forma por partes, cada una de las cuales tiende a estar a la misma distancia del centro. Ésta sería una música en la cual la actualidad de cada instante prevalece sobre la perspectiva musical, sobre la configuración según la esperanza y el recuerdo. Antes del descubrimiento del dodecafonismo, Schönberg había perseguido a veces algo semejante. Cuando hoy uno de los jóvenes compositores más dotados, Pierre Boulez, evoca junto a Webern a Debussy, parece que a él, que en cuanto uno de los principales representantes del constructivismo se concedía siempre una cierta independencia frente a su dogma, su instinto lo llevara a un componer por secciones. Una tal reorganización del edificio musical según las leyes inmanentes de desarrollo del material contribuiría a transformar todo el lenguaje musical. Incluso las más sutiles diferencias dentro de la serie generarían las más sutiles subdivisiones, e igualmente de diferentes formas seriales resultarían

finas diferencias, y la música serial no tendría que hablar más como si su sintaxis fuera todavía la heredada de la tonalidad.

Pero, a la inversa, a las formas lingüístico-musicales separadas de su material se las puede aislar y continuar persiguiéndolas por sí, en cierto modo «construirlas exhaustivamente». Eso corresponde a la praxis de Berg y ante todo del Schönberg tardío, de manera bastante rara también a las formas musicales conformes a fin, como la composición para el cine. En una disposición consciente del lenguaje musical en sí han de cristalizar caracteres de índole lingüística, ideas platónicas por así decir de temas, transiciones, preguntas y respuestas, contrastes, continuaciones, alejados del material sonoro dado previamente por la tonalidad. Por lo demás, tal proceder tiene su prehistoria. Se la podría descubrir muy fácilmente en Beethoven, cuya técnica compositiva es bastante más racional de lo que le gustaría al irracionalismo de la fe en la cultura, formas musicales atomísticas de ningún modo convencionales, que recuerdan un rompecabezas y son siempre puestas en juego de nuevo. Aparecen con relativa independencia del flujo de la tonalidad, es más, del decurso de las composiciones individuales, y un momento de su arte consistió sin embargo en hacerlas concordar justamente con el declive armónico y formal del todo.

Pero los intentos allí de arrancarle al material su propio lenguaje y aquí de tratar y autonomizar el lenguaje mismo como un material convergen en la libre disposición sobre los medios compositivos. La obtiene quien se entrega en una especie de receptividad activa a aquello hacia lo que los medios quieren ir por sí mismos. Pero esto no sería otra cosa que la mediación de sujeto y objeto: al extraer mediante el oído del mero material el lenguaje que éste incluye, deviene uno interior al sujeto que se esconde en ese material; y al extraer los elementos lingüísticos, que son todos ellos emociones subjetivas sedimentadas, de su contexto ciego, por así decir desarrollado de forma natural y él mismo exhaustivamente construido de manera pura, se hace justicia a la idea de objetividad que es propia de todo lenguaje en medio del subjetivo significar. Así finalmente pueden la música y el lenguaje, en su más extrema disociación, convertirse de nuevo el uno en el otro.

Apostilla a una discusión sobre Wagner

El semanario Die Zeit publicó el 24 de julio de 1964 (nº 30) algunos extractos de la ponencia «Actualidad de Wagner», incluida en el programa de mano correspondiente al Tristán e Isolda de los Festivales de Bayreuth de 1964; a lo largo de los seis números siguientes de la misma revista se entabló una «Discusión sobre Wagner». En las contribuciones mencionadas en la «Apostilla» de Adorno se trata de los siguientes textos: Gerhard Szczesny [1]: «Wagner sin música» (Die Zeit , 28 de agosto de 1964, nº 35); Joachim Kaiser [2]: «La revolución permanente en Bayreuth» (ibid., 21 de agosto de 1964, nº 34), y Johannes Jacobi [3]: «El Bayreuth de los antiwagnerianos» (ibid., 14 de agosto de 1964, nº 33). La discusión acabó en el Die Zeit del 8 de octubre de 1964 (nº 41) con la «Apostilla de Adorno»; este número incluía, además, una reimpresión de su «Autoanuncio del libro Ensayo sobre Wagner » de 1952 (cfr. ahora: Gesammelte Schriften , vol. 13: Monografías musicales , Frankfurt am Main, ^{2} 1977, pp. 504-508).

Después de que a la discusión sobre Wagner en Die Zeit se le antepusieran algunos pasajes de la ponencia «Actualidad de Wagner» que pronuncié el año pasado en los Festivales de Berlín y que ahora se encuentra en un programa de mano de Bayreuth; y después de que la discusión en sentido amplio, aprobatoria o críticamente, conectara con aquellas tesis y lo por mí pensado sobre Wagner, quizá no sea improcedente si intento decir algo concluyente sobre la controversia y al mismo tiempo aclaro hasta cierto punto mi propia posición.

Sobre la relación entre la persona privada Wagner y la obra: seguramente Gerhard Szczesny tiene razón con la frase «Pero la “vida privada” de Richard Wagner no era precisamente privada». Sólo que esto abarca cosas muy dispares. Una mera curiosidad biográfica es estéril, y acaba pringándose las manos quien se adentra en lo que hoy se desacredita ya como fisgoneo con la misma muletilla «esfera íntima» de un artista. Esta expresión no se acuñó contra ningún autor, sino contra la sustitución de lo público

y político por la personalización en el espíritu de un público excitado con indiscreciones sobre el indiscreto Wagner.

Legítimo, en cambio, es el interés por la persona, siempre y cuando conduzca a la cosa; siempre y cuando se trate de lo que Walter Benjamin llama el carácter social y no del individuo en su contingencia. Mi libro sobre Wagner, del que en absoluto reniego ni revoco y que con pleno consentimiento mío acaba de aparecer como libro de bolsillo en Droemer, trata precisamente de eso. La relación entre la persona y la obra debería aclararse hasta penetrar en el gesto musical, sin que me esté permitido juzgar sobre hasta qué punto lo conseguí y si no procedí de una manera más psicologista de lo que cabe defender frente a las obras objetivas. Se trataba de constelaciones, no de la disputa acerca de qué es a este respecto causa y qué efecto; en todo caso, el libro, incluso allí donde ejerció la crítica más aguda de ese carácter social, se mantuvo al margen del chismorreo. En él, por ejemplo, se defiende a Wagner contra los pequeños burgueses que le reprochan sus deudas y su vida lujosa, sin reparar en que el emigrante tenía que vivir en la miseria mientras que los teatros alemanes se enriquecían con Tannhäuser .

El hecho de que a este respecto la actitud personal y musical se vincularan tan estrechamente tenía su razón de ser, que afecta a la presente discusión. No existe ningún «Wagner sin música». Si el observador prescinde de la segunda, entonces toda crítica es impotente y se atasca en la periferia; por otra parte, la música misma puede descifrarse en gran medida desde un punto de vista social. En relación con todo esto y con las meditaciones que el libro compendia me mantengo actualmente en la misma posición que en 1937, cuando el libro fue concebido y redactado. De lo poco que me arrepiento puede dar testimonio el hecho de que permitiera la publicación íntegra de un capítulo, aquel sobre la instrumentación, en los programas de Bayreuth. Pero tengo sin duda derecho a llevar más allá lo entonces visto y pensado, a matizarlo, a tomar en consideración los cambios que en el mismo curso histórico de la obra de Wagner se producen; sería un mal dialéctico quien silenciara los propios motivos. El artículo sobre Parsifal, ahora en los Moments musicaux , y la ponencia sobre la actualidad de Wagner son peldaños de tal reflexión.

No acabo de comprender ni la censura ni tampoco el elogio que

algunas personas benévolas me dispensaron por ello. La obra misma de Wagner excluye en gran medida ese o lo uno o lo otro, o más bien a favor o en contra, que hoy en día la consciencia reificada exige en todas partes y confunde con la moral espiritual. Los juicios concluyentes sobre Wagner no los dificulta el carácter de molusco o indulgente con el espíritu del tiempo del observador, sino el objeto mismo. En cualquier dimensión, desde el carácter hasta la técnica compositiva, pasando por la enarmonía, Wagner es ambivalente con respecto a la esencia. Comprenderlo equivale a determinar y descifrar la ambivalencia, no a instaurar una univocidad allí donde ésta es en principio negada por la cosa. Joachim Kaiser ha señalado con razón el error de imputar al crítico lo que está en el objeto. Por lo demás, sus propuestas en relación con una praxis interpretativa son sumamente fructíferas y dignas de tenerse en cuenta. Cabe recordar que ya en 1929 Ernst Bloch publicó en el número de Albor aparecido bajo mi responsabilidad un artículo titulado «El rescate de Wagner por Karl May[4]», el cual descosió las surrealistas perspectivas desde las que en nuestros días se representa la obra de Wagner. Ni Bloch ni yo nos hemos, por tanto, «pasado al otro bando» en el caso Wagner.

Quien se tome la molestia de leer mi libro encontrará que es todo lo contrario a un veredicto. Antes bien, pertenece al género literario de los «rescates» que tratan de arrancar a la oscuridad de un objeto lo que de verdadero tiene. Hasta qué punto Jacobi entendió esto mal puede al menos mostrarse en un detalle que vale para el todo. Él dice que en el Ensayo sobre Wagner yo me habría «esforzado, cual Hanslick[5] póstumo, por desenmascarar al compositor Richard Wagner como un diletante musical que únicamente se preocupara por el atronador efecto teatral». Sin embargo, el inequívoco inicio de mi segundo capítulo reza: «Vale la pena considerar los montones de despojos, escombros e inmundicias sobre los cuales parecen erigirse las obras de artistas importantes y a los que, escapando por poco, deben sin embargo éstos algo de su fama. Schubert pertenece a los músicos de café-concierto, Chopin al tipo difícil de definir de los “de salón”, Schumann al de la oleografía, Brahms al del profesor de música: es avecindándose al máximo a la parodia como se ha afirmado su fuerza de producción, y su grandeza reside en la escasa distancia que los separa de esos

modelos, de los cuales al mismo tiempo extraen sus energías colectivas. No es tan fácil encontrar un modelo de este género para Wagner. Pero el coro de indignación que respondió a Thomas Mann cuando en relación con el nombre de Wagner mencionó el del diletante indica que tocó un punto neurálgico». Yo, por consiguiente, había escrito que Wagner habría rozado la esfera del diletantismo, que habría surgido de ella, pero precisamente se había sin embargo zafado de ella: lo contrario de lo que Jacobi interpreta en el texto. Lo único a que un autor puede aspirar sin inmodestia y sin con ello intervenir descaradamente en el destino de sus libros es a que también los polemistas se atengan concienzudamente al texto que atacan. Ni que decir tiene casi que en el libro se exponen profusamente la fuerza productiva de Wagner, el poder de sus innovaciones, incluso su relevancia constitutiva para la nueva música.

Por supuesto, ahora como antes en una cosa se ha de evitar intransigentemente toda confusión. Esto es el divorcio entre el momento político y el estético. Ambos están ciertamente entreverados y en la obra misma no se los puede distinguir con nitidez; mi ensayo y también lo posterior se han preocupado precisamente por ese complejo ensamblaje. Pero Wagner existe como hecho político, también hoy en día, en un sentido sumamente palpable. Se lo ha de separar de lo estético en la misma medida en que las obras de arte no son en cuanto apariencia inmediatamente lo mismo que la realidad. Se ha asesinado a millones de judíos y la obra de Wagner –en absoluto solamente los escritos en prosa– atiza de un modo indiscutible el antisemitismo popular. Seguir presentando inalterado este aspecto de los dramas musicales, después de lo innombrable que sucedió, no es de recibo. No en vano Wagner sigue teniendo su efecto en ese contexto de culpa, salir del cual significaría la negación de la voluntad de vivir con que él puso en música a Schopenhauer. Una vez más, me adhiero a Kaiser: es inevitable hablar sobre estas cosas no en cuanto «se introduce a Adorno en la conversación», sino sencillamente por el impacto real de la obra de Wagner. Sólo en la medida en que la forma de su interpretación opere en contra del efecto fascista se consumará lo que yo señalé como un cambio en la filosofía de la historia: que el nacionalismo wagneriano dé un vuelco y pierda lo que tiene de

amenazador. La praxis interpretativa ha de tener esto en cuenta. Pero si no se tocan esos puntos neurálgicos, entonces el pathos demagógico se puede volver a desencadenar en cualquier instante. Quien no es sordo a un cierto estruendoso tono de aplauso lo sabe.

Pero lo estético en Wagner no es neutral frente a esto. Su propio modo artístico de reacción marca la transición del principio de l'art pour l'art al placer en la debacle grandiosa. En Wagner el hundimiento del mundo se convierte por primera vez en un espectáculo nunca visto. El chiste del soldado de la Primera Guerra Mundial que por la noche asoma la cabeza fuera de la trinchera durante un fuego de tambor y le grita a su camarada mientras éste tira de él: «¡Tío, ni por veinte marcos ves tú algo así en Berlín!» priva de algo de su encanto a la magia wagneriana del fuego. La imbricación de una política de catástrofes y una complacencia desinteresada exige intervenciones asimismo en el armazón estético; también lo sociopolíticamente falso se ha malogrado en un sentido enfático. Creo haber definido la aporía con suficiente claridad: mientras que la figura estética y lo socialmente no-verdadero están tan íntimamente hermanados en Wagner que lo uno no se puede tener sin lo otro, este hermanamiento obliga al mismo al corte que él prohíbe. Es la cuadratura del círculo, cada solución una solución de emergencia. Me inclino por la opinión de Kaiser según la cual los cambios que Stuckenschmidt [6] parodiaba son imposibles, lo peor sencillamente se ha de tachar. Bastará, dentro de unos amplios márgenes, con la acentuación puesta por la dirección de escena en que Wieland [7] se empeña.

Probablemente la obra wagneriana sólo resulte expiada en un mundo él mismo expiado; en el que ya no siga ardiendo sin llama nada del desastre real que él glorifica en efigie y en el que como un juego de la memoria se recobre la inocencia que Wagner, tras el hundimiento del mundo, esperaba del instante en que las Hijas del Rin recuperan el oro como un juguete.

[1] Gerhard Szczesny (1918-2002): filósofo y publicista alemán. Tras luchar en el frente ruso entre 1941 y 1945, fue director de diferentes programas radiofónicos. En 1963 funda y dirige la

editorial Szczesny. En 1961 fundó la Unión Humanista y el Club Voltaire, un anuario para la ilustración crítica. [N. de los T.] < <

[2] Joachim Kaiser (1928): musicólogo y periodista alemán. Tras concluir los estudios de musicología, germanística, filosofía y sociología, inició su carrera como crítico de teatro, literatura y música. Hoy en día es profesor de la Escuela Superior de Arte y Música de Stuttgart, y redactor jefe del Süddeutsche Zeitung . Ha escrito numerosos libros sobre música y sobre sus intérpretes, además de participar en diversos programas radiofónicos. Una de sus obras cumbre es Vida con Wagner (1990). [N. de los T.] < <

[3] Johannes Jacobi (1909-1969): crítico de teatro alemán. Trabajó durante más de veinte años para el suplemento cultural de Die Zeit , donde se convirtió en uno de los árbitros más importantes de la vida teatral alemana. Fue uno de los más constantes enemigos de Wieland Wagner: «Bayreuth ha caído en poder de los antiwagnerianos, y Wieland Wagner es su cabecilla». [N. de los T.] < <

[4] Karl May (1842-1912): novelista alemán. Es uno de los autores más leídos en Alemania aun hoy en día, cuando sus novelas de aventuras, destinadas a un público juvenil, conocen una edición tras otra. Escritas en primera persona, se sitúan primordialmente en dos escenarios geográficos: el Oeste americano y el Oriente Próximo. Las de la serie americana tienen como protagonistas a Old Sattherland y a su amigo el indio apache Winnetou; las otras, a Kara ben Nemsi y su amigo Alef Omar. [N. de los T.] < <

[5] Eduard Hanslick (1825-1904): crítico musical y esteta alemán. Estudió música y Derecho en la Universidad de Praga. Escribió sus primeros ensayos para la revista praguense Oriente y Occidente , así como para diversos diarios. Más tarde se convirtió en catedrático de la Universidad de Viena. Aunque su estética conservaba los ideales clásicos de orden y perfección formal, sus intereses se limitaban a la música de su tiempo. Hanslick es conocido quizá más que nada por su posición antiwagneriana y las controversias que de ésta se derivaron; su tesis básica era la de que el valor de una composición musical reside en sus relaciones formales autónomas y no en su expresividad. Sus escritos se caracterizaron por la perspicacia en las

apreciaciones técnicas, la claridad de los enfoques y la agilidad de la prosa. [N. de los T.] < <

[6] Hans-Heinz Stuckenschmidt (1901-1988): crítico y musicólogo alemán. Fue autodidacta en teoría e historia de la música. Trabajó primero como compositor y escritor autónomo, preocupado especialmente por la nueva música. En las décadas de 1930 y 1940 fue censurado por su actitud como periodista. En 1946 fue nombrado jefe del departamento dedicado a la nueva música en la Radio Internacional del Sector Americano (RIAS) de Berlín y comenzó a ejercer la crítica escrita en Die Neue Zeitung . Como crítico implacable e infatigable defensor de la música contemporáneo, fue uno de los primeros en aprobar la obra de Schönberg y Stravinski. [N. de los T.] < <

[7] Wieland Wagner (1917-1966): director teatral y escenógrafo alemán. Él y su hermano Wolfgang, nietos de Richard Wagner, revivieron los Festivales de Bayreuth en 1951 con producciones de carácter ásperamente moderno y simbolista. En particular, Wieland utilizó escenarios desnudos, escasos movimientos, caracterizaciones muy acusadas y una iluminación enfática a veces con intenciones muy politizadas. [N. de los T.] < <

Apostilla del editor

Tanto objetivamente como según la intención de su autor, los escritos de Adorno sobre música se centran en torno a la Filosofía de la nueva música . Si ésta se quisiera «tomar como un excurso ampliado con respecto a la Dialéctica de la Ilustración », entonces para Adorno la mayoría de sus otros trabajos sobre teoría musical, incluidos los producidos antes de la Filosofía de la nueva música , valdrían por su parte como ampliaciones, correcciones y continuaciones del libro sobre Schönberg y Stravinski aparecido en 1949. A las monografías sobre Wagner y Mahler, por ejemplo, les es esencial el aspecto de contribuciones a la prehistoria de la Segunda Escuela de Viena: persiguen líneas de fuga de lo desarrollado en la Filosofía de la nueva música con respecto al pasado, la música alto y tardorromántica. El libro sobre Berg, sin embargo, está dedicado a un compositor que en la Filosofía sólo se había tratado marginalmente, a pesar de que, como profesor y amigo, estaba muy próximo a Adorno. Que la música posee siempre un núcleo social: ésta es la intuición que todos los trabajos de Adorno sobre música comparten. Una buena cantidad de ellos adopta puntos de vista específicos de la sociología de la música: Introducción a la sociología musical de manera más bien didáctico-científica, Composición para el cine escrita al alimón con el compositor Hanns Eisler y Disonancias más con la intención de una intervención práctica en la vida musical concreta. Orientación práctica tiene también El fiel correpetidor , que se esfuerza por establecer «cómo la nueva música se ha de oír correctamente y representar correctamente, cómo los nuevos medios técnicos se han de emplear correctamente». Un tanto diferente se presenta la relación de Figuras sonoras y del libro Quasi una fantasia con Filosofía de la nueva música . Los artículos de ambos volúmenes contienen, junto a otros previstos por el autor para un tercer volumen de sus Escritos musicales , lo que, según las palabras de Adorno, «era lo más importante de todo»: «reflexiones ulteriores a [...] lo expuesto en el libro concluido en 1948». Estos Escritos musicales se diferencian a su vez de las recopilaciones menores de «ensayos musicales

nuevamente impresos» que Adorno editó bajo los títulos schubertianos de Moments musicaux e Impromptus . En el compendio que se remonta hasta sus comienzos literarios –los Impromptus incluyen un trabajo escrito a los diecinueve años de edad– el interés del Adorno editor no podría separar un elemento que al Adorno autor le quedaba comprensiblemente lejos y en el cual se comportó con respecto a su propio desarrollo casi como un historiador: la documentación del «intento de autorreflexión» de toda una vida, «llegar siempre más lejos de lo que ahora mismo pasa por ser su posición». Comparados con las Figuras sonoras y con Quasi una fantasia , los Moments musicaux y los Impromptus comprenden la mayor parte de las llamadas obras secundarias; obras secundarias que, por supuesto, pese a la delicadeza extrema de sus movimientos, tienen más peso que más de una obra capital de muchos otros. Pero la «obra capital» de Adorno en el terreno musical habría sido un libro sobre Beethoven en el que trabajó desde 1937 y que ha quedado fragmentario; con grandiosa inmodestia, el título pensado para éste era Filosofía de la música[1] .

No por casualidad, Adorno se reservó el no sólo lingüísticamente bastante atrevido subtítulo Escritos musicales para los trabajos de las Figuras sonoras y de Quasi una fantasia , así como para un planeado tercer volumen. Las implicaciones de este título nadie como Hans-Klaus Metzger –en una recensión hasta el día de hoy inédita– las ha reconocido de una manera tan precisa: «Adorno quizá lo prefiriera a las versiones con connotaciones de crítica musical como, por ejemplo, Escritos sobre música , no únicamente por gusto, sino, más allá de esto, por mor de una intención filosófica central: sus libros sobre música no son libros sobre música. La filosofía de Adorno nunca ha desistido de su exigencia de reconocer la alternativa entre el pensamiento musical y el pensamiento sobre música que la incompetencia objetiva de la mayor parte de la literatura del ramo produce. Como en Hegel, en su actual representante el pensamiento rechaza estar por encima de las cosas por no estar dentro de ellas. Si la obra de Adorno parece única por el hecho de que cosa y concepto no se han de agregar de manera exterior, sino mediar recíprocamente en el esfuerzo del proceso dialéctico, su identidad, que equivale al conocimiento, debe

de alguna manera centellear. Esto no vale menos para la música. Hoy en día a toda composición que en general se sigue logrando como una obra espiritual perentoria –lo cual, por supuesto, únicamente puede sucederles a los intentos más radicales– se la podría llamar sin más una filosofía de la nueva música, pues es tanto como sonido reflexión sobre sí misma y sobre la etapa de la historia cuya compulsión se le impone, mientras que al mismo tiempo, en cuanto fugaz, ella también la quiebra y en tal negación vislumbra tenuemente la libertad. Pero, complementariamente con esto, ciertas reflexiones filosóficas que se someten en serio a esta disciplina una y otra vez instaurada por la obra de arte y únicamente en la consumación estrictamente inmanente de su objeto se aseguran la posibilidad de en general convertirse en una filosofía que desde fuera ninguna podría acercar a las cosas no tienen musicalmente otro significado que el de una composición musical misma». – Cuando el editor de los Escritos completos reúne los trabajos de los volúmenes del 17 al 19 igualmente bajo el título de Escritos musicales a pesar de que Adorno mismo no incluyó ni tuviera previsto incluir ninguno de estos textos en sus Escritos musicales , la razón es puramente pragmática; se halla exclusivamente guiado por el empeño de no dificultar sin necesidad la visión de conjunto de la edición ni la catalogación de sus componentes individuales. La diferencia de Escritos musicales con respecto a Escritos sobre música , Artículos sobre música o todo lo demás que se podía haber ofrecido como título para los volúmenes del 17 al 19 sería de difícil comprensión para quien no conoce los textos; la precisión bibliográfica se iría al traste de todas maneras. Quien está familiarizado con la obra de Adorno sabe, por el contrario –y vuélvase sobre lo ya expuesto–, que el autor tenía reservado el título y la exigencia de Escritos musicales para los trabajos del volumen 16.

Los originales de impresión de las Figuras sonoras los constituye la primera edición aparecida el año 1959 en la editorial Suhrkamp, Berlín y Frankfurt am Main. En ella el origen y las publicaciones de cada uno de los artículos vienen indicados con las siguientes «referencias de impresión»:

«Ideas sobre la sociología de la música», en Schweizer Monatshefte, año 38, núm. 8 (noviembre de 1958), pp. 679 ss.

«Ópera burguesa», en origen una ponencia con ocasión de las Conversaciones de Darmstadt de 1955, publicado en el volumen Theater , editado por Egon Vietta, Darmstadt, 1955, pp. 119 ss., y luego en Der Monat, año 7, núm. 84 (septiembre de 1955), pp. 532 ss.

«Nueva música, interpretación, público», en Neue Deutsche Hefte 41 (diciembre de 1957), pp. 822 ss.

«La maestría del maestro», en origen una ponencia para la Norddetuscher Rundfunk, publicada en Merkur, año 12, núm. 10 (octubre de 1958), pp. 924 ss.

«Sobre la prehistoria de la composición serial», ponencia para la Norddeutscher Rundfunk en 1958, aprovechando un artículo sobre las Piezas para orquesta, op. 16 del número dedicado a Schönberg en Pult und Taktstock (marzo / abril de 1927). Inédito.

«Alban Berg», en origen una ponencia para la Norddeutscher Rundfunk, publicada en Merkur, año 10, núm. 7 (julio de 1956), pp. 643 ss.

«La instrumentación de las Canciones tempranas de Berg», en Schweizerische Musikzeitschrift und Sängerblatt 5-6 (marzo de 1932), pp. 158 ss. y 196 ss. Revisado [2] .

«Anton von Webern», en origen una ponencia para la Hessischer Rundfunk, publicada en Merkur, año 13, núm. 3 (marzo de 1959), pp. 201 ss.

«Clasicismo, Romanticismo, nueva música», en origen una ponencia para la Norddeutscher Rundfunk, publicada en Neue Deutsche Hefte 56 (marzo de 1959), pp. 1066 ss.

«La función del contrapunto en la nueva música», en origen una ponencia para la Academia de las Artes de Berlín, publicada en la serie Anotaciones sobre el tiempo , Academia de las Artes de Berlín, agosto de 1957, y en Merkur, año 12, núm. 1 (enero de 1958), pp. 27 ss.

«Criterios de la nueva música», basado en una conferencia del autor en Kranichstein durante el verano de 1957. Inédito.

«Música y técnica», en Gravesaner Blätter, año 4, núms. 11/12 (1958), pp. 36 ss.

En 1969 apareció una selección de aquellos trabajos de Figuras sonoras «que se ocupan de las cuestiones de la nueva música» bajo el título de «Puntos neurálgicos de la nueva música. (Selección a

partir de Figuras sonoras)» como volumen 333 de la serie «Enciclopedia alemana Rowohlt» en la Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg. La selección la sugirió Adorno, que escribió para ella una «nota enciclopédica» –impresa en el apéndice del volumen presente–: «Para una selección de los textos». En los textos mismos no realizó cambios. Tampoco pudo ya leer las correcciones del volumen, aparecido por primera vez en noviembre de 1969. «Puntos neurálgicos» no pudieron contribuir, por tanto, en nada a una revisión del texto de Figuras sonoras [3] .

El texto de Quasi una fantasia sigue la única edición publicada, el año 1963 en la editorial Suhrkamp, Frankfurt am Main. También a este volumen Adorno le añade unas «referencias de impresión» que a continuación se transcriben:

«Fragmento sobre música y lenguaje», publicado en Jahresring (1956-1957), Stuttgart, 1956, pp. 96 ss.

«Motivos»: seleccionados a partir de las secuencias de aforismos: «Motivos I», en Anbruch 4 (1927); «Motivos II», en Anbruch 6 (1928); «Motivos III», en Anbruch 7 (1928); «Motivos IV», en Anbruch 9-10 (1929); «Motivos V», en Anbruch 7-8 (1930); «Pequeño tesoro de citas», en Die Musik 10 (1932); «Ensemble», en 23. Wiener Musikzeitschrift 31-33 (1937), bajo el pseudónimo de Hektor Rothweiler; «Percusión», en Frankfurter Rundschau (1951); «Glosa a Richard Strauss», en Anbruch 6 (1929).

«Análisis de mercancías musicales», escrito en 1934-1940, publicado en Neue Rundschau 1 (1955).

« Fantasia sopra Carmen », en Neue Rundschau 3 (1955).

«Historia natural del teatro»: los fragmentos aparecieron dispersos en diferentes revistas, sobre todo en Musik y Blätter des Hessischen Landestheaters, Darmstadt 1931-1933; el conjunto por primera vez en Neue Deutsche Hefte 50 (1958). Ampliado.

«Mahler. Discurso conmemorativo en Viena», pronunciado en 1960; publicado por primera vez en Neue Zürcher Zeitung (julio de 1960), y en Neue Deutsche Hefte 79 (1961).

« Epilegomena », impreso en Forum (septiembre de 1961). Completado.

«Zemlinsky», ponencia pronunciada en la Norddeutscher Rundfunk, diciembre de 1959. Inédito.

«Schreker», ponencia en la Hessischer Rundfunk, marzo de 1959.

Inédito.

«Stravinski», ponencia en la Hessischer Rundfunk, junio de 1962, publicado en Forum (junio / julio / agosto de 1962). Completado y reelaborado.

«Hallazgos de técnica compositiva en Berg», ponencia en la Hessischer Rundfunk, abril de 1961, publicado en Forum (abril / mayo de 1961).

«Viena», ponencia en la Norddeutscher Rundfunk, octubre de 1960, publicado en Forum (enero / febrero de 1960).

«Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg», ponencia en Berlín, abril de 1963. Inédito.

«Música y nueva música», ponencia en la Norddeutscher Rundfunk, febrero de 1960, publicado en Merkur (mayo de 1960).

« Vers une musique informelle », conferencia dada en Kranichstein en septiembre de 1961, impreso en Darmstädte Beiträge, 1961. Completado y reelaborado.

El autor no pudo llevar a cabo su propósito de publicar un tercer volumen de Escritos musicales . El presente volumen incluye como Escritos musicales III aquellos artículos que Adorno quiso incluir en el volumen y que estaban acabados cuando murió[4]. Como original de impresión sirvieron las copias supervisadas por Adorno y en parte reelaboradas a posteriori :

«Actualidad de Wagner», en 275 Jahre Theater in Braunschewig. Geschichte und Wirkung , Braunschweig, 1965, pp. 81-97. – Una versión anterior se encuentra en Bayreuther Festspiele 1964. Programmheft «Tristan und Isolde» , pp. 2-22. Adorno antepone la siguiente observación a la copia en el escrito conmemorativo del teatro en Braunschweig: «El 30 de septiembre de 1963 el autor habló sobre la actualidad de Wagner en el marco de los Festivales de Berlín. Por respeto a los oyentes, escogió la forma de una ponencia libremente improvisada. Puesto que cree que la palabra hablada y escrita no se pueden intercambiar a capricho, en la publicación actual lo ha dejado tal cual y sólo ha corregido y completado en la medida en que lo consideró absolutamente necesario para la impresión. T. W. A.».

«Richard Strauss», en Neue Rundschau 75 (1964), pp. 557-587 (núm. 4).

«La forma en la nueva música», en Darmstädte Beiträge , vol. X,

Maguncia, 1966, pp. 9-21; copia previa en Neue Rundschau 77 (1966), pp. 19-34 (núm. 1).

«Sobre algunas relaciones entre música y pintura», en Pour Daniel-Henry Kahnweiler , Stuttgart, 1965, pp. 33-42; reproducido en Theodor W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste [Sobre algunas relaciones entre música y pintura. El arte y las artes], Berlín, 1967, pp. 5-23 (Akademie der Künste, Anmerkungen zur Zeit, 12), y en Protokolle 68. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, ed. Otto Breicha y Gerhard Fritsch, Viena, Múnich, 1968, pp. 10-22.

Finalmente, el editor ha compilado en el apéndice tres textos que se refieren a los de la parte principal del volumen. El texto publicado en segundo lugar tiene un destino publicista un tanto confuso. En el volumen Musik und Dichtung. 50 Jahre Deutsche Urheberrechtsgesellschaft [Música y poesía. 50 años de la Sociedad Alemana de Derechos de Autor], aparecido en Múnich el año 1953, Adorno publicó un «Fragmento sobre música y lenguaje» (cfr. ibid ., pp. 146 ss.). Este fragmento lo amplió con una segunda parte y en 1956 permitió que el nuevo texto se imprimiera dos veces bajo el título de «Música, lenguaje y su relación con la composición actual» (cfr. Archivo di Filosofia 2-3 **[1956]** : Filosofia e Simbolismo , Roma, 1956, pp. 149-162, así como Jahresring 56/57, Stuttgart, 1956, pp. 96-109). Luego, en 1963, al volumen Quasi una fantasia se le dio como inicio la versión más antigua de «Fragmento sobre música y lenguaje»; por lo tanto, la ampliación de 1956 se volvió a suprimir. Por lo cual Adorno procedió del siguiente modo: queda por esclarecer si en la segunda parte del trabajo, tal como supone Heinz-Klaus Metzger, «algo se ha vuelto entretanto dudoso», o si él consideraba esta parte necesitada de una ampliación y la quisiera revisar. Sobre todo el –también por Metzger resaltado– significado objetivo de la versión más completa parecía justificar la transmisión de ésta como apéndice. – Sobre cada uno de los originales del apéndice cabe señalar:

«Para una selección de las Figuras sonoras », en Theodor W. Adorno, Nervenpunkte der Neuen Musik [Puntos neurálgicos de la nueva música] (selección de «Figuras sonoras»), Reinbek bei Hamburg, 1969, pp. 133-135 (rowohlts deutsche enzyklopädie, vol. 333). – El título se debe al editor.

«Música, lenguaje y su relación en la composición actual», en Jahresring 56 / 57. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart , Stuttgart, 1956, pp. 96-109.

«Apostilla a una discusión sobre Wagner», en Die Zeit , 9 de octubre de 1964 (año 19, núm. 41), p. 22. – La copia en Die Zeit lleva el título «Apostilla a una discusión sobre Wagner».

Para el establecimiento del texto el editor se ha servido de los manuscritos de Adorno y realizado las correcciones y cambios en ellos indicados. En pasajes de sentido problemático también se han empleado los manuscritos que se hallan en el legado, a fin de corregir erratas de imprenta y errores. Las citas han sido supervisadas cuando ha sido posible y, donde ha sido necesario, corregidas.

Marzo de 1978

[1] A una «sistematización» semejante de los escritos de Adorno sobre música no ha, evidentemente, de exigírsele demasiado. Por un lado, las monografías sobre Mahler, Wagner y Berg no se agotan en el hecho de ser excursos con respecto a la Filosofía de la nueva música , ni en Figuras sonoras y Quasi una fantasia todos los trabajos son del mismo peso; por otro, en las recopilaciones menores se encuentran textos –recuérdese, por ejemplo, «Dificultades», del volumen Impromptus– que también se han de interpretar por entero como “reflexiones ulteriores” con respecto a la Filosofía . Las relaciones esbozadas quieren servir a una primera y aproximativa orientación del lector, el cual posiblemente se ve algo desconcertado al enfrentarse con los ocho volúmenes en los que los Escritos completos reúnen los trabajos de Adorno sobre música. < <

[2] En la edición de 1959 sigue en este punto un índice, «Otras publicaciones del autor sobre Alban Berg», que es incompleto, así como defectuoso, y que aquí se ha omitido. < <

[3] Los «Puntos neurálgicos de la nueva música» contienen los siguientes trabajos en el orden indicado, fijado por Adorno mismo: «Nueva música, interpretación, público», «Clasicismo, Romanticismo, nueva música», «Sobre una prehistoria de la

composición serial», «Alban Berg», «Anton von Webern», «La función del contrapunto en la nueva música» y «Criterios de la nueva música». < <

[4] El volumen planeado debía contener además un trabajo sobre la función del color en la música que existe como transcripción de una grabación magnetofónica de una ponencia improvisada; según otro proyecto, había previsto un trabajo sobre Debussy para los Escritos musicales III , del cual meramente existen apuntes. Por último, un tercer proyecto anuncia también trabajos sobre los Gurrelieder , sobre Berg y Hanns Eisler, así como sobre «Música y lógica dialéctica», aunque parece que este proyecto se abandonó; el tema «Música y lógica dialéctica», por ejemplo, lo tuvo Adorno en los últimos años como uno de los más decisivos de su proyectado libro sobre Beethoven. < <

Apostilla al volumen 15

El editor de las Obras completas de Adorno, en su «Apostilla editorial» al volumen 15, que contiene Composición para el cine, obra realizada conjuntamente con Hanns Eisler, citó tres frases tomadas de dos cartas que Adorno escribió en 1964 y 1965 en las que se define sobre el reparto del trabajo en dicho libro. En ambas dice que la mayor parte del libro sobre la música en el cine –en una habla del «95 por 100», en la otra de «nueve décimas partes»– fue redactada por Adorno.

Georg Eisler, el hijo de Hanns Eisler, discutió enérgicamente a la editorial y al editor estas declaraciones de Adorno. En su opinión, «al menos la mitad de la obra corresponde a [su] padre». Georg Eisler se apoya en el testimonio de Louise Eisler-Fischer, que se casó con Hanns Eisler en 1944, fecha en que vio la luz Composición para el cine , y asistió al nacimiento del libro. Georg Eisler asume la constatación de que las cartas de Adorno citadas por el editor eran de naturaleza privada y fueron escritas tras la muerte de Hanns Eisler. – Del mismo modo que al editor le resulta evidente transmitir al lector el desacuerdo de Georg Eisler, también se siente obligado a informarle de lo que le ha llevado a incluir las citas de Adorno.

El interés de la investigación por identificar la parte correspondiente a Adorno y Eisler en esa obra común que es Composición para el cine resulta indiscutible. No obstante, para llevar a cabo dicha identificación no son determinantes ni las opiniones epistolares de uno de los autores ni las declaraciones de terceras personas. En todo caso, podría valer un análisis realizado desde el punto de vista de la crítica del lenguaje y del estilo, así como una comparación de Composición para el cine con los trabajos anteriores de Adorno y Eisler; hasta la fecha, no existen estudios semejantes. Como la cuestión de quién ha escrito qué y cuánto no es tocada por ninguno de los autores en el libro en cuestión, el editor no encontraba razón alguna para suscitarla. No obstante, si lo hizo –a través de las mencionadas citas epistolares–, fue por un motivo perentorio, que se puede leer en el primer

volumen de la serie tercera de las Obras completas de Hanns Eisler. Günter Mayer, el editor del tomo aparecido en la VEB Deutscher Verlag für Musik de Leipzig en 1973 con el título Música y política. Escritos, 1924-1948, señala en la página 489 que «la autoría compartida [esto es, en Composición para el cine] reivindicada por Adorno en 1969 es altamente cuestionable ». Esta manifestación, de todo punto arbitraria, viene del responsable de una edición que se denomina a sí misma «crítica»; las Obras completas de Eisler son responsabilidad de su viuda y del director del Hanns Eisler Archiv, y se publicaron «por encargo de la Academia de las Artes de la República Democrática Alemana». Y en la República Federal de Alemania el volumen que contiene la discutible manifestación de Mayer fue distribuido en una edición paralela por la editorial Rogner & Bernhard: la editorial que había adquirido a Adorno y a los herederos de Hanns Eisler los derechos de Composición para el cine y lo había publicado en 1969 bajo el nombre de los dos autores. A la vista de la autoridad –como siempre aparente, pero no reconocible sin más como tal– conferida a la afirmación de Mayer, al editor de las Obras completas de Adorno le pareció conveniente contraponer el propio parecer de Adorno sobre el carácter de su «colaboración».

Febrero de 1978